Sidney Geist

brâncuși

Editura Meridiane

© 1967 by Sidney Geist
All rights reserved
Published by arrangement
With Grossman Publishers

Sidney Geist

brâncuși

un studiu asupra sculpturii

În românește de
ANDREI BREZIANU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe coperta I-a:
Sărutul
Pe coperta a IV-a:
Sidney Geist
(fotografie, 1967)

PENTRU DANIEL

În dorința de a pune la îndemîna publicului o cît mai largă bibliografie asupra marelui sculptor român, Editura Meridiane publică încă o carte dedicată lui Constantin Brâncuși, de această dată o traducere după Sidney Geist, sculptor și critic de artă american.

Înțelegînd să meargă, cum se spune, la originea lucrurilor, Sidney Geist ne-a vizitat țara în cîteva rînduri, pentru a cunoaște direct locurile unde a trăit și a lucrat sculptorul român, școlile prin care a trecut, operele sale aflate în muzee și colecții, monumentele ridicate la Buzău și Tîrgu Jiu, și pentru a discuta cu cei care i-au fost apropiați; a cercetat de asemenea numeroase surse bibliografice românești. A publicat apoi interesante articole despre întîlnirile sale cu arta românească și cu slujitorii săi și a participat, în octombrie 1967, la Colocviul Brâncuși de la București. Cartea sa despre Brâncuși este scrisă astfel, în parte, sub semnul cercetărilor întreprinse în România.

Ilustrația la ediția românească, răspunzînd profilului colecției, cuprinde mai puține reproduceri, însă tipărite în afara textului și la un format mai mare. Considerăm că principalele opere brâncușiene n-au rămas în afara ilustrației; s-a renunțat la diverse fotografii documentare, uneori șterse de vreme, greu reproductibile, ca și la unele variante de lucrări. S-a renunțat de ase-

menea la o bună parte din „Apendice", întrucît materialul iconografic la care se referea este bine cunoscut publicului românesc. Pentru valoarea lor documentară, s-au păstrat textele numerotate în traducere de la I la V.

Pentru documentarea cititorului s-a tipărit totuși întreaga „listă a sculpturilor", de fapt un catalog al operei brâncușiene, la care am făcut trimitere în cazul lucrărilor reproduse, și unde cititorul găsește informații mai bogate privind materialul, dimensiunile, datarea, locul unde se află lucrarea respectivă, colecțiile prin care a trecut, ca și prețioase indicații bibliografice.

În dimensionarea reproducerilor nu am adoptat scara proporțională folosită în ediția americană, întrucît unele lucrări ar fi apărut astfel dificil de „citit".

Pentru că dimensiunile sculpturilor nu sînt date totdeauna în sistemul metric, reamintim că *țolul* este egal cu cca 25,4 mm, iar *piciorul* are 0,38 m.

El însuși sculptor, Sidney Geist are meritul, printre altele, de a fi încercat să privească opera brâncușiană dinlăuntrul ei. În afară de o minuțioasă documentare, în care sursele românești, cum am arătat, n-au fost neglijate, cartea impune prin cunoașterea sculpturii universale, la care se referă adesea, prin judicioasa analiză a evoluției artistului român, ca și printr-o deplină înțelegere a influenței novatoare pe care opera lui Brâncuși o are asupra artei lumii contemporane.

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNĂ

Studiul meu despre Brâncuși s-a născut cu prilejul unei minunate luni petrecute în România în vara lui 1964. În vizitele următoare am avut ocazia să duc mai departe cercetarea, să întîlnesc specialiști și eruditi, artiști și critici români, cu care am putut avea schimburi de păreri, oameni a căror prietenie, în multe cazuri, mi-a devenit prețioasă. E așadar de înțeles că mă simt deosebit de fericit să văd monografia despre Brâncuși apărînd acum în traducere românească. În cei cîțiva ani care au trecut de la prima ediție, apărută la New York în aprilie 1964, am avut adeseori prilejul îmbucurător de a vedea în mîinile specialiștilor români exemplare ale cărții mele purtînd semnele îndelungii folosințe; astăzi aștept nerăbdător primirea pe care i-o va face și marele public din România.

În intervalul de timp care s-a scurs, studiile despre Brâncuși au înregistrat un important progres și parte din roadele acestuia se reflectau în monografia mea încă din noiembrie 1969, cînd a apărut un al doilea tiraj al ediției americane. Dar, de atunci pînă astăzi, atît de numeroase descoperiri au ieșit la iveală, încît a le încorpora în prezenta ediție ar fi antrenat o revizuire extensivă de natură a schimba întrucîtva însăși economia cărții. Iată de ce am preferat să prezint succesiunea operelor discutate așa cum apărea în tirajul al doilea al ediției originale, și să fac modificările — ori de cîte ori lucrul acesta a fost necesar — doar în apara-

tul critic cu care se încheie studiul. Cititorul este sfătuit să se refere frecvent la „lista sculpturilor", unde va găsi datele asupra cărora, în ultimă instanță, m-am oprit, împreună cu rațiunile care m-au determinat să-mi revizuiesc judecata cu privire la ele.

Am modificat mai radical plasarea în succesiune a următoarelor opere: Regele regilor *(127)*; Sărutul *(94)*; Cariatida II *(89)*; Măiastra *(69)*; Pasărea *(83)*; Sărutul *(135)*; Pasărea *(133)*; Studiul pentru o siluetă *(85)* și Studiul pentru un cap *(86)* — *deși, așa cum reiese din „lista sculpturilor", datarea la care m-am oprit în ultimă instanță e, adeseori, mai puțin precisă decît aș fi dorit. Alte date au suferit schimbări mai mici, precizările provenind din scrisori de curînd descoperite, din fotografii și alte documente proaspăt scoase din umbră. Există și cîteva date care au fost descoperite prin simpla examinare a bazei lucrărilor, ceea ce a dus la descoperirea unor date pînă nu demult necunoscute, înscrise sub ele; rămîn însă, firește, lucrări imposibil de examinat în acest mod.*

De la ediția 1969 a acestei cărți, am putut cerceta un număr de opere în bronz cunoscute mai înainte doar în forma altor variante; acestea au fost adăugate „listei sculpturilor" împreună cu numele noilor posesori ai lucrărilor, atunci cînd acestea au trecut dintr-o colecție în alta. Nu am inclus în listă lucrările recent descoperite: relieful reprezentînd pe Generalul Doctor Carol Davila *și* Sărutul *din 1908 (colecția Harold Diamond), de existența cărora avusesem cumva cunoștință încă mai de mult, dar în legătură cu autenticitatea cărora nu am avut posibilitatea să mă edific perfect decît foarte de curînd. Neincluse au rămas, de asemeni, un număr de aproximativ patruzprezece lucrări pierdute, sau stadii neașteptate ale unor opere altminteri cunoscute — descoperite și scoase la lumină sub forma unor vechi fotografii. De bună seamă, toate acestea urmează să fie publicate și discutate de noi într-un viitor apropiat. Cele cîteva texte la care mă refer pentru prima oară în cuprin-*

sul ediției românești au fost adăugate listei bibliografiei, la sfîrșit; totodată am corectat și adăugit apendicele, ori de cîte ori lucrul a fost cu putință.

Dacă textul pe care îl prezint acum publicului românesc a păstrat așadar în linii mari aspectul ediției originale, explicația opțiunii rezidă în credința că încărcătura lui generală nu a fost, în mare măsură, afectată de progresele cunoașterii critice, de specialitate, a operei lui Brâncuși. Aprecierea mea despre Brâncuși este astăzi mai bogată, mai complexă și mai subtilă, decît în momentul apariției ediției întîi a cărții, dar dacă acest lucru a fost posibil, el se datorează în mare măsură faptului că am putut să-mi verific practic unele intuiții timpurii, exprimate atunci succint. Sper că unii cititori ai acestui studiu vor aprecia dezbaterea mea ca pe o folositoare și încă validă încercare de abordare a acestui subiect.

Întreaga noastră cercetare, scrutarea documentelor și verificarea tuturor dovezilor — strădanii pe cît de fascinante pe atît de dificile — au avut și au drept țel un singur lucru: așezarea pe baze cît mai ferme a înțelegerii noastre despre sculptor. Scopul studiului nostru a fost, nedezmințit, imaginația brâncușiană. Îmi mai rămîne să adaug că în munca de revizuire a monografiei am beneficiat de sprijinul personal și de contribuția lucrărilor științifice ale colegilor mei de pretutindeni. Sînt nespus de recunoscător lui Andrei Brezianu pentru excelenta sa traducere.

S.G.

New York, octombrie 1972

Înțelegerea de care s-a bucurat în ochii noștri arta lui Brâncuși s-a întemeiat pînă astăzi, în mare parte, pe o critică de tip impresionist, orientată spre biografic și pe o cunoaștere fragmentară a operei; cei care s-au aplecat asupra acesteia privind lucrurile pe dinafară au fost, în genere, tributari unor interpretări de tip metafizic — cei care au încercat s-o aprofundeze prin prisma structurii lăuntrice au plătit un variat tribut îndoielii, lipsei de precizie. În afară de asta, caracterul dezordonat cu care opera a fost îndeobște prezentată a avut tendința de a împiedica receptarea claritățiicare i-a prezidat concepția, obnubilînd pe de altă parte perceperea raporturilor dintre întreg și părți.

Acest studiu își propune să compenseze carențele de analiză formală care au caracterizat pînă acum cercetarea operei lui Brâncuși, dînd publicului o informație mai completă și mai exactă — în absența căreia înțelegerea sculpturii sale nici nu poate fi concepută. Principala caracteristică a cărții este scrutarea creației lui Brâncuși, în secvență cronologică. Pentru Brâncuși stabilirea unei astfel de succesiuni devine aproape de la sine grăitoare. Ea ne revelă un artist de o impunătoare statură intelectuală — lucru desigur intuit și sugerat încă mai de mult, dar nu și demonstrat pînă acum; ea scoate, pe de altă parte, la iveală un corp de lucrări definit, prin rețeaua relațiilor lui intrinseci, drept o riguroasă demonstrație a problemelor și problematicii

sculpturii. Succesiunea temporală destăinuie, în cazul lui, o înlănțuire de intenții unică în istoria acestei arte, un proces de creație reprezentînd un mare monument al inteligenței.

Prezentarea acestui Brâncuși logic *nu se face însă în detrimentul* poetului, *ci pune tocmai în lumină marea strădanie de-a lungul căreia meșteșugul și știința sculpturii au fost strîns împletite de artist cu țelurile majore ale vocației sale. Evident, nu este în intenția noastră să trecem cu vederea* omul. *Deși, în esență, studiul de față e un studiu „formal", vom atinge tangențial și un număr de relații biografice privind raporturile dintre artist și operă, precum și cîteva elemente inedite în literatura acestui subiect însoțite de alte informații de același ordin, ori de cîte ori lucrul va fi fost de natură să înrîurească arta sculptorului și să ajute astăzi la mai buna ei înțelegere. Voi cita, ori de cîte ori va fi cu putință, propriile cuvinte ale artistului; în această privință, mărturiile nu abundă, deși socot că ele sînt mai numeroase decît s-a presupus în mod obișnuit. Îmi exprim regretul pentru faptul că există și cîteva izvoare de informație pe care nu le pot desemna.*

Elementul central al prezentului studiu apare, așadar, ca o cercetare în succesiune cronologică a creației lui Constantin Brâncuși. Înainte de aceasta, cititorul va găsi o schiță biografică, iar în încheiere o discuție cu caracter mai general a operelor — pe care scrutarea lor în individual o permitea într-o mai mică măsură. Discutarea desenelor s-a făcut pe scurt, și nu m-am oprit deloc asupra scaunelor, meselor, porților, uneltelor și a altor artifacte create de Brâncuși. Celebrele socluri și piedestale nu au constituit obiectul cercetării și au fost ca atare discutate doar în măsura în care m-am simțit dator să motivez omiterea lor. Nu mi-am îngăduit decît în mod excepțional să întrerup continuitatea expunerii pentru a deschide paranteze erudite despre punctele controversabile, îndărătul faptelor prezentate. Punctele mai puțin clare au fost inventariate ca atare în „lista sculpturilor". Nu-i mai puțin adevărat că datorită lor mi-a fost, de mai multe

ori, imposibil să mențin înlănțuirea de semnificații a operei. M-am mărginit, în această privință, să fac ceea ce mi-a permis stadiul actual al informației pe care am avut-o la dispoziție.

Cartea de față se adresează tuturor celor dornici de informare. Specialistul va găsi la capitolul „Note", mențiunea izvoarelor folosite, înșirate în ordinea paginilor. Majoritatea acestor note se referă la materiale trecute sub titlul „Bibliografie", și cuprinzînd exclusiv publicațiile referitoare la Brâncuși citate în cuprinsul acestor pagini. Anumite materiale grafice și documentare figurează în „Apendice", și sînt ca atare consemnate și în text. Aparatul critic e întregit de o „Listă a sculpturilor". Aceasta e precedată de cheia siglelor folosite. Pe listă, sculpturile apar înregistrate sub aceleași numere cu ilustrațiile la care se referă în text, prima înregistrare fiind comună atunci cînd există mai multe variante. Prin lucrare *înțeleg (a) orice exemplar păstrat sub formă de copie fotografică, dacă lucrarea a dispărut, (b) orice stadiu al unei opere, dacă diferă radical de alte stadii ale aceleiași, (c) orice mulaj în gips, dacă opera s-a păstrat și sub altă formă, (d) orice unicat din piatră, lemn sau bronz. Atunci cînd există mai multe bronzuri după o piesă din marmură — fiecare de aceleași forme și dimensiuni — le-am înregistrat o singură dată sub* lucrare. *Ori de cîte ori între bronzuri similare există deosebiri semnificative în formă și dimensiuni acestea au fost înregistrate ca opere distincte. Aprecierile cu privire la „deosebirile semnificative", luate ca bază în întocmirea acestei liste, rămîn, prin forța lucrurilor, arbitrare. M-am străduit să înregistrez toate exemplarele care alcătuiesc opera de sculptor a lui Brâncuși, acestea însumînd cifra de 248 în prezentul volum.*

Brâncuși a realizat numeroase mulaje în gips după propriile sale sculpturi, introducînd în cîteva cazuri și mici modificări față de versiunea inițială. Deși pentru expoziția Armory Show *sculptorul întocmise o listă de prețuri a unor mulaje în gips, s-ar părea că n-a vîndut atunci nici o copie, păs-*

trîndu-le pentru scopuri personale, probabil pentru daruri. Am grupat aceste mulaje aparte de lista celorlalte sculpturi — așa cum am procedat de altfel și cu un număr de „obiecte pierdute", precum și cu alte piese asupra cărora stăruie încă dubii.

Ilustrațiile[1] *respectă scara proporțională de 1 inch = 1 picior, cu excepția operelor monumentale de la Tîrgu Jiu și a altora, puține la număr, de prea mari sau prea mici dimensiuni, spre a putea fi reprezentate la această scară; de asemenea a lucrărilor pierdute, sau care nu ni s-au păstrat decît în fotografii; excepțiile se află marcate în legende, unde semnele* plus *sau* minus *indică devierile de la scară, iar semnul întrebării o dimensiune practic necunoscută. Cele patru versiuni ale gipsului monumental reprezentînd* Cocoșul *sînt reproduse la aceeași scară. În întocmirea legendelor am căutat să fiu cît mai concis, informațiile de detaliu fiind trecute, sub același număr de ordine, în lista sculpturilor.*

Cunoașterea exactă a operelor — a numărului, dimensiunilor și variantelor lor reale — precum și informația temeinică privind datarea (prin urmare, însăși ordinea lor cronologică) e un domeniu în care s-au înregistrat vechi și numeroase carențe; larga răspîndire teritorială a operei — din Oregon, America de Nord, pînă în India — a ridicat serioase piedici în calea cercetătorilor doritori să vadă cu ochii lor lucrările. În scopul de a remedia cumva această situație, m-am străduit să văd personal cît mai multe sculpturi, cercetînd cu proprii mei ochi o mare parte din opera lui Brâncuși — începînd cu Chicago, statul Illinois (SUA), și pînă la Buzău; cele 207 lucrări păstrate și înregistrate ca atare în lista acestui volum au putut astfel fi cercetate în proporție de 80 la sută. Am studiat un mare număr de documente românești privitoare la Brâncuși, am stat de vorbă sau am stabilit corespondență cu numeroase persoane care au fost în strînsă legătură cu artistul. Deși studiul de față nu reprezintă, în principal, o operă de erudiție, m-aș încu-

---

1 Ediției americane (n. tr.)

meta să spun că se întemeiază pe un considerabil material cercetat, căci în pofida existenței altor studii despre Brâncuși, am fost nevoit să iau de la capăt datarea lucrărilor sculptorului. Pentru situațiile în care stăruie totuși mai departe incertitudini, am recurs la semnul întrebării „?" adăugat datei prezumtive; un grad mai puțin important de incertitudine e cel exprimat prin același semn (?) între paranteze.

Criterul cel mai sigur pentru datarea unei sculpturi este, firește, inscripția datei pe operă, dar chiar și în acest caz, două sau trei lucrări sînt la limita îndoielii. Există apoi criterii de validitate relativă, cum ar fi prezența operei într-o expoziție, sau într-o reproducere fotografică datată, menționarea ei într-o recenzie sau într-un articol, mărturia sculptorului însuși, sau a altor persoane vrednice de încredere, ori, în absența acestora, argumentele de ordin stilistic. Acestea din urmă sînt cele mai puțin sigure; de altfel, ideea însăși de a porni de la premise „stilistice" nu ni se pare rezonabilă, problema fiind tocmai o încercare de identificare a stilului artistului. Atunci cînd data nu figurează pe lucrare iar datarea propusă nu mi s-a părut serios discutabilă, mi-am formulat succint expunerea de motive în lista sculpturilor. Gîndul călăuzitor a fost acela de a trata obiectul cercetării considerîndu-l, de la caz la caz, demonstrabil sau nu, iar nicidecum domeniu de exercitare a vreunei „autorități" absolute.

Deși lista operelor din prezentul studiu este mai cuprinzătoare, mai exactă și mai edificatoare decît cele care s-au întocmit pînă acum, ea s-a sprijinit pe încercarea antecedentă a lui Ionel Jianu, și sper că va putea fi utilă viitorului autor al unui catalog raisonné *al operei lui Brâncuși. În ciuda faptului că pretinde a fi deosebit de cuprinzătoare, atît în date, cît și în iconografie, încercarea mea reprezintă, în multe privințe, mai curînd un prim pas decît ultimul cuvînt asupra subiectului. Așezarea sculpturilor în ordine cronologică sau — în cazuri controversabile — în ceea ce am considerat a fi ordinea lor cronologică lasă, de bună seamă,*

deschise o sumă de probleme pe care prezenta lucrare n-a avut cum să le trateze exhaustiv.

Seriozitatea prezentării, în această carte, a lucrărilor lui Brâncuși anterioare anului 1914 se datorează în mod aproape nemijlocit cercetărilor lui Barbu Brezianu, de la Institutul de istoria artei din București. Explorarea de către dl. Brezianu a anilor de început, descoperirea de către domnia-sa a unui număr de documente fundamentale, au permis reconstituirea unei întregi perioade din viața lui Brâncuși, pînă nu demult învăluită în mister; e de datoria noastră să scoatem aici în valoare inițiativa sa avizată, și ne este plăcut să-i mulțumim pe acesată cale pentru generozitatea ajutorului pe care ni l-a acordat. Îmi exprim totodată îndatorarea față de studiile doamnei Athena Tacha Spear, de la Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, ca și față de lista lucrărilor lui Brâncuși de la Musée National d'Art Moderne, Paris, întocmită de domnia-sa.

La București, m-am bucurat de asistența personală și erudită a lui George Oprescu și a criticului și istoricului de artă Petru Comarnescu. Prietenii români care m-au ajutat în munca mea de cercetare sînt însă mult mai numeroși: Mircea Popescu, directorul Institutului de istoria artei; M.H. Maxy, director al Muzeului de artă al RSR; Nicole Borteș, directoarea Muzeului de artă din Craiova; Elena Udrițte, directoarea Muzeului din Tîrgu Jiu; dr. Bălintescu, directorul Arhivelor statului din Craiova; Cecilia Cuțescu-Storck; Amelia Pavel, Milița Pătrașcu; Vasile Drăguț; Adrian Petringenaru, Maria Țuculescu, d-ra Ciornea de la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei, Ștefan Georgescu-Gorjan; Irina Fortunescu; Petre Pandrea și Nicolae Săndulescu — cărora le exprim pe această cale toată gratitudinea mea. Țin să omagiez aici în chip deosebit scrierile și persoana lui V. G. Paleolog, un mare spirit și un mare brâncușian.

Am beneficiat de asemenea de generoasa asisten-

ță a d-nei M. N. Pradel-de-Grandry de la Musée

National d'Art Moderne din Paris; Christian Zervos a avut bunăvoința să-mi acorde dreptul de reproducere pentru numeroase documente fotografice. D-na Denise Roché, de la Sèvres, s-a arătat deosebit de darnică cu timpul domniei sale și cu prețioasele sale documente. De mare ajutor mi-au fost Andrew Forgas, din Melbourne, Barnet Hodes din Chicago, d-na Jeanne Robert Foster, din Schenectady, și Ben L. Reid de la Mount Holyoke College. Baronesa Renée Frachon, o persoană care se simte ca la dumneaei acasă pe cuprinsul a trei continente, a fost pentru mine o corespondentă generoasă în informații, și de mare farmec. La New York am beneficiat în repetate rînduri de bunăvoința și cunoștințele dr. Louise Averill Svendsen de la Solomon R. Guggenheim Museum, d-ra Dorothy Miller și Alfred H. Barr Jr., asistenții și bibliotecarii dînșilor la Museum of Modern Art — m-au ajutat cu multă prietenie și folos. Mai țin să-mi exprim recunoștința, pentru asistența și bunăvoința arătată, și față de următorii: d-na Ernest Brummer, d-ra Georgia O' Keeffe, d-ra Jody Bradley, d-ra Jane Wade, Marcel Duchamp, Meyer Schapiro; d-na Margarete Bieber, Bruce Barton, d-na Margaret Cucci, d-na Calvert Coggeshal, Harold Diamond, d-ra Judith Irby, Thomas Dawson, Hans Noë și Norman Wiener. Librăria Saymour Hacker mi-a fost la rîndul ei de un neprețuit folos; Ralph și Hortense Carpentier au fost nedezmințiți în răbdarea lor față de mine, în tot timpul elaborării acestei cărți. Sînt foarte recunoscător lui Hilton Kramer, căruia îi datorez imboldul de a scrie despre Brâncuși și care mi-a examinat manuscrisul, dîndu-mi sugestii folositoare. Eduard Steichen a încuviințat cu generozitate reproducerea, în frontispiciu, a unei frumoase fotografii care-i aparține.

În sfîrșit, doresc să menționez că apariția acestei cărți nu ar fi fost cu putință fără bunăvoința și interesul manifestat de numeroși specialiști și cunoscători, precum și de alte persoane particulare care, împreună cu mulți directori și custozi de muzee,

atît din Statele Unite cît și din Europa, au avut bunătatea să răspundă întrebărilor mele, mi-au permis accesul la colecțiile lor, mi-au dat încuviințarea să reproduc fotografii după operele aflate în posesia lor. Tuturor le mulțumesc pentru ajutor; numele lor sînt alăturate listei sculpturilor lui Constantin Brâncuși.

New York, 1967

SIDNEY GEIST

„Viața mea a fost un șir de fapte minunate", mărturisea Brâncuși.[1]

Constantin Brâncuși s-a născut în România, la 19 februarie 1876, în cătunul Hobița de lîngă Peștișani, județul Gorj, pe versantul sudic al Carpaților[2]. Părinții lui erau țărani modești; mai avea trei frați vitregi mai în vîrstă decît el, doi frați buni și o soră. Din această familie, destul de numeroasă, singurele persoane față de care băiatul a nutrit sentimente mai puternice par să fi fost mama și sora, grație cărora copilul a îndurat mai ușor asprimile și sărăcia unei vieți chinuite. Dar, oricum, codrii, rîurile și pășunile își aveau farmecul lor, și acest decor a exercitat o înrîurire de lungă durată asupra imaginației copilului — după cum datinile riguroase și firea ironică a oamenilor din părțile locului aveau să-și lase pecetea asupra caracterului său.

După ce fuge de-acasă în două rînduri, Constantin își părăsește definitiv familia la unsprezece ani. Încă de atunci, băiatul vădise trăsături care aveau să-l caracterizeze toată viața: o voință puternică, dorința singurătății, a independenței mișcărilor, curiozitatea intelectuală, ușurința în deprinderea învățăturii. La Tîrgu Jiu îndeplinește diverse munci umile, pînă în anul 1892, cînd îl găsim la Craiova.

După trei ani, tînărul intră la Şcoala de arte şi meserii pe care o absolvă cu mult succes în 1898. Excelase în lucrările de dulgherie şi se specializase în sculptură, primind calificative foarte bune la toate materiile; seriozitatea şi aplicaţia lui îl impuseseră atenţiei. La douăzeci şi doi de ani, Brâncuşi e cel mai în vîrstă între ei, singurul care poartă, între colegii lui de clasă, o mică barbă, tunsă scurt; e mic de statură şi bine legat. Pînă atunci îşi asigurase traiul singur, prin muncă, ajutîndu-se şi cu o mică bursă atribuită de autorităţile locale; subsidii suplimentare îi permit curînd să plece la Bucureşti unde se înscrie la Şcoala naţională de arte frumoase. Nu peste mult, Brâncuşi se impune iarăşi atenţiei, devenind cîştigătorul mai multor premii; după trei ani de studii îşi încheie cariera de student la Bucureşti sculptînd un studiu anatomic în mărime naturală şi, mai tîrziu, execută comanda unui portret reprezentînd pe un pionier al şcolii româneşti de medicină modernă; îşi găseşte totodată timp pentru o scurtă expediţie la Viena. Pe de altă parte, în ciuda seriozităţii sale, Brâncuşi este băiat de viaţă. Vocea lui e excelentă[3], cîntecele populare româneşti, folclorul, orice artă îl interesează; nu mai puţin matematicile, biologia, fizica.

Pe la mijlocul anului 1904, după ce călătoreşte mai bine de un an prin Europa, în mare parte pe jos, Brâncuşi ajunge la Paris, unde, în anul următor, se înscrie la École des Beaux-Arts, în clasa lui Antonin Mercié. Artistul depăşeşte un moment de ananghie financiară spălînd vase într-un restaurant, îndeplinind diverse alte slujbe, printre care şi pe cea de cîntăreţ la capela română din Paris. În subsidiar, primeşte o mică bursă din România, la care se adaugă ajutoarele unor prieteni români din Paris; totodată talentul său de portretist îi aduce cîteva comenzi. În 1906, Brâncuşi expune la Salon d'Automne, unde cîştigă laudele lui Rodin. Drept urmare, va lucra un timp în atelierul acestuia, pe care însă îl părăseşte foarte curînd, dînd cu acel prilej faimoasa expli-

cație: „nimic nu poate crește la umbra marilor arbori".

Din România, în 1907, primește comanda monumentului funerar din care avea să se nască *Rugăciunea*, o operă pivot, care a marcat ruperea artistului de influența lui Rodin, și, pe de altă parte, implicita recunoaștere a îndatoririlor sale față de maestru.

Începînd de atunci, Brâncuși își urmează calea singur. Persoana sa se impusese atenției de la bun început, opera lui întrunind neîntîrziat aprecierile cele mai pozitive. În presa română apar ecourile primelor laude pariziene, Clive Bell îl menționează într-un articol timpuriu. În vara anului 1907 Brâncuși expune în împrejurimile Parisului, în cadrul falansterului cunoscut sub numele de Abbaye de Créteil *. La Paris, frecventează asiduu un cerc de artiști și scriitori români. Legăturile lui cu patria sînt neîntrerupte; înainte de primul război mondial, face două călătorii la București, fiind prezent în România la nouă expoziții **, sculptura lui devine curînd în țară obiect de aprinsă discuție, lucrările lui fiind achiziționate de mai mulți colecționari, în primul rînd de către Victor N. Popp. Brâncuși expune cinci lucrări la *Armory Show* — New York, în 1913; cîteva luni mai tîrziu, participă cu trei lucrări la o expoziție deschisă la Londra. În februarie 1914, e prezent cu cinci sculpturi la o importantă expoziție cubistă, organizată la Praga de Alexandre Mercereau. În martie același an, opt lucrări (marmură, lemn și bronz) sînt expuse la New York la Galeria Alfred Stieglitz, Photo-Secession. Este cea dintîi expoziție per-

---

* L' Abbaye de Créteil a fost o comună sau întovărășire de artiști și scriitori, la care se asociase și un tipograf — A. Gleizes, R. Arcos, G. Duhamel, C. Vildrac, A. Mercereau, H. M. Barzun și L. Linard — al căror scop era de a oferi rodul muncii lor direct masselor, fără intervenția burgheziei. Situată la 20 de kilometri de Paris, așa-numita *L' Abbaye* a dăinuit din toamna lui 1906 pînă la începutul anului 1908.

** În 1907, 1908, 1909 (de două ori), 1910 (de două ori), 1912, 1913 și 1914. După război, în 1920, 1924, 1927, 1928 (de două ori) și în 1929.

sonală a sculptorului și una din cele mai vechi verigi în legăturile de nedezmințită prietenie care l-au apropiat de colecționarii și admiratorii de artă din Statele Unite. Brâncuși întreține relații amicale cu Rousseau, Modigliani, Matisse, Léger, Apollinaire, Jacob, Picasso, Gonzaléz, Cocteau, Cendrars, Lipchitz, Pach, și mulți alți artiști și scriitori din fecunda perioadă premergătoare celui dintîi război mondial. La sfîrșitul anului 1912, cînd poliția pariziană acoperă sculptura lui Epstein de pe monumentul lui Oscar Wilde, Brâncuși face parte din micul detașament care însoțește zilnic pe Epstein la cimitirul Père Lachaise spre a da jos pînza de pe monument.[4] Împreună cu Ortiz de Zarate, cioplește un poem de Apollinaire pe lespedea de mormînt a lui Rousseau.[5]

În 1914, John Quinn* începe să-i cumpere lucrări[6] ușurîndu-i astfel considerabil situația financiară. În timpul războiului, artistul continuă să lucreze, fiind scutit de a face serviciul militar[7]. Un timp, locuiește afară din Paris; în 1918 îl aflăm într-un spital[8], cu un picior fracturat.

La Salonul artiștilor independenți (Salon des Artistes independants) din 1920, lucrarea lui Brâncuși *Prințesa X*[9] este eliminată pentru un presupus simbolism phallic. Incidentul se soldează cu un mic scandal; Brâncuși jură că nu va mai expune niciodată la Paris. Dar atenția criticilor se concentrează tot mai mult asupra lui, apar tot mai multe articole consacrate lucrărilor sale — atît în Europa cît și în Statele Unite: în 1921, *The Little Review* îi dedică un număr cu numeroase reproduceri și un eseu semnat de Ezra Pound; în iulie 1924, *the transatlantic review* reproduce cinci desene ale artistului; în 1925, periodicul *This Quarter*, care apărea la Paris, scoate un număr dedicat lui Brâncuși, cu 46 de

---

* John Quinn (1870—1924), magistrat și cercetător pasionat al literaturii irlandeze moderne, colecționar a numeroase opere de artă modernă. El achiziționează de la Brâncuși 27 de sculpturi, două fiind daruri ale artistului; între 1914—1923, Quinn a investit aproape 21.000 de dolari în aceste lucrări.

ilustrații, un grupaj din aforismele sculptorului, și o „fabulă esopică" scrisă tot de el.

Lui Brâncuși îi plăcea să frecventeze catenelele din Montparnasse, teatrele de music-hall și cinematografele de cartier; nu-i displăcea să petreacă, și era mereu la curent cu noul. În 1921 face o scurtă expediție în Corsica împreună cu Raymond Radiguet [10], iar în 1922, însoțit de o tînără[11], vine în România. În 1923, o fotografie ni-l arată jucînd golf cu Henri Pierre Roché * și John Quinn, în timp ce Erik Satie și Jeanne Foster, o poetă americană, dau jucătorilor sfaturi[12]. La o serbare de 14 iulie, Brâncuși și Braque cutreieră străzile Parisului, cu fețele vopsite cubist în tente de roșu, alb și albastru [13]. Prin 1923, „marele Brâncuși pare în primejdie... de-a deveni o mică haimana a Parisului"[14]. Fiind în vacanță pe Coasta de Azur, el construiește tot pe atunci un „templu" din bușteni aduși de apă[15].

Brâncuși participă la „Festivalul Dada" din mai 1920, și numele lui figurează printre semnatarii tractului intitulat „Contre Cubisme, contre Dadaïsme" difuzat în martie 1922. Participă la celebra adunare „Congrès de Paris" la *Closerie des Lilas* (17 februarie 1922), convocată în semn de protest față de atitudinea luată de André Breton împotriva lui Tristan Tzara; Brâncuși iscălește rezoluția și adaugă: „în artă nu există străini"[16].

În pofida generozității trădate de această apreciere, ne-au parvenit puține alte laude formulate de Brâncuși la adresa altor artist — cu excepția unor înaintași și a textului închinat lui Rodin, precum și cîtorva laude față de unii artiști români. Brâncuși e numit membru în juriul premiului Helena Rubinstein, creat în 1937[17]; în acel an premiul este decernat lui Henri Laurens. Pentru

* H.P. Roché (1879—1959) a dus o viață foarte activă, împărțită între pictură, literatură și călătorii, și, ocazional, dedicată publicisticii și diferitelor slujbe funcționărești. Roché a organizat prima întîlnire între Picasso și Gertrude Stein și e autorul lui *Jules et Jim*, romanul după care s-a realizat cunoscuta ecranizare cu același titlu.

Prefața catalogului[18] unei expoziții a pictoriței americane Anne Harvey, Brâncuși scrie cîteva rînduri de recomandare*.

La începutul anului 1926 sculptorul pleacă la New York spre a participa la o mică expoziție personală organizată la Wildenstein Galleries[19]; în onoarea lui artiștii de la Penguin Club oferă atunci o masă la un restaurant italian din Union Square[20]. Ceva mai tîrziu, în cursul aceluiași an[21], Brâncuși revine la New York pentru a participa la cea de-a treia expoziție personală, deschisă, de astă dată, la Brummer Gallery și care cuprinde 26 de lucrări. Bronzul *Pasăre în văzduh* devine cu acel prilej pricina unui lung litigiu cu autoritățile vamale americane, care susțineau că lucrarea nu este operă de artă, ci un simplu obiect de manufactură.[22] Printre alții, în apărarea lui Brâncuși depun mărturie William Zorach și Jacob Epstein; spre finele anului 1928 artistul obține izbînda prin hotărîrea tribunalului. Afacerea stîrnește însă numeroase comentarii în presă și transformă pe singuraticul sculptor contemplativ într-o figură de notorietate publică.

Din acel moment Brâncuși începe să participe într-o mai mică măsură la viața artistică pariziană. Sprijinitorul său John Quinn moare în 1924, bunul său prieten Satie, în 1925. Călătoriile sale în America coincid cumva cu o domolire de entuziasme; de altfel, artistul se apropie curînd de cincizeci de ani. La Paris, Brâncuși nu mai iese acum decît arareori din atelier și temeinica sa seriozitate face o puternică impresie asupra tuturor celor care-l cunosc în acea epocă. Din 1927, datează următoarea apreciere a unui critic: „Brâncuși duce o viață de înțelept (nu de ascet)"[23]. Cam un an după aceea, sculptorul își extinde atelierul,

---

* „Annie[1] e o tînără care n-a cerut sfatul nimănui ca să se apuce de pictură. V-o încredințez, așa cum este, și vă asigur, cu mîna în foc, că va merge mai departe. Mergeți și vedeți, ca din partea mea. BRÂNCUȘI."

[1] Îi spun Annie, pe nume, căci o cunosc de cînd măsura doar vreo 60 de centimetri. (Document comunicat de d-na D. Roché, Sèvres)

în Impasse Ronsin, de la nr. 8 la nr. 11 — „mes trois baraques"[24] — cum obișnuia el să-și numească bîrlogul; ulterior, acestui spațiu i se adaugă alte două ateliere: e locul unde artistul avea să-și trăiască ultimii treizeci de ani ai vieții (apendice IV).

Între timp sculpturile lui continuă să pătrundă în colecțiile americane. Katherine S. Dreier, întemeietoarea numitei *Société Anonyme*, achiziționează personal un număr de lucrări; soții Arensberg* cumpără la rîndul lor 9 piese (din colecția Quinn) și alte 6, direct de la artist, la care se adaugă desene, o poartă de lemn și o bancă.

În 1933 Brâncuși face cunoștință cu întreprinzătorul maharajah de Indore, care-i achiziționează trei *Păsări în văzduh* și cu care discută proiectul ridicării unui mausoleu și al unui templu al meditației, ce ar fi urmat să fie construit în India. Ulterior, în cursul aceluiași an, trimite un grup de sculpturi la New York pentru a doua expoziție personală la *Brummer Gallery*; în catalog figurează 58 de lucrări, cîntărind, după facturile de expediție, 24 de tone.[25]

În anul următor primește comanda unui complex monumental pentru grădina publică a orașului Tîrgu Jiu, din România, menit să comemoreze rezistența eroică a armatei române împotriva invadatorilor germani în primul război mondial. În vara anului 1937[26], sculptorul se deplasează la Tîrgu Jiu pentru a inspecta executarea monumentelor după planurile pe care le întocmise; în noiembrie, e de față la primele operații de asamblare a *Coloanei fără sfîrșit*, înaltă de aproape 30 m, apoi pleacă în India unde fusese invitat de maharajahul de Indore.[27]

---

* Louise (+ 1953) și Walter Conrad (1879—1954) au donat întreaga lor colecție, însumînd peste 1000 de lucrări, Muzeului de artă din Philadelphia, în 1950. Dl. Arensberg a fost și poet, luînd parte activă la controversa Bacon-Shakespeare.

Sculptorul rămîne în India aproximativ o lună, fără a mai avea o întrevedere cu maharajahul care, între timp, se îmbolnăvise; artistul pleacă astfel fără a fi discutat proiectul templului, care nu a mai fost clădit niciodată. Brâncuși rămîne în schimb fermecat de India[28], unde se împrietenește, printre altele și cu un elefant[29]; în timpul șederii sale, lucrează la șlefuirea finală a două *Păsări* din marmură.[30] Pe la mijlocul anului se află în Egipt,[31] pe calea întoarcerii care-l aduce în Olanda, și în România.

Înaintea izbucnirii celui de-al doilea război mondial, sculptorul întreprinde o ultimă călătorie la New York,[32] cu prilejul aniversării a zece ani de la înființarea așezămîntului „Museum of Modern Art"; tot atunci vizitează „Art Institute" din Chicago. În anii grei ai războiului, locuiește mai departe de Paris unde creează ultimele sale două motive — *Țestoasele*; în anii următori, lucrează la o versiune monumentală a *Cocoșului* creat în 1924, precum și la proiecte ce-ar fi trebuit să se concretizeze în transformarea altor sculpturi ale sale în opere accesibile unui public cît mai larg. În ultimii ani stă de vorbă cu numeroșii săi vizitatori și-și primește prietenii în Impasse Ronsin, de unde iese mai rar ca niciodată. În 1955 Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York îi organizează cea mai cuprinzătoare expoziție personală, pe care însă n-apucă s-o mai viziteze, din pricina infirmităților. Atunci cînd împlinește 80 de ani, Muzeul de artă din București organizează o expoziție a operelor lui Brâncuși din colecțiile românești.

Sculptorul se stinge din viață în 16 martie 1957, în vîrstă de 81 de ani, după ce-și lasă prin testament atelierul, cu întregul lui conținut, națiunii franceze; puțin înainte de moarte, Brâncuși primise cetățenia franceză. Rămășițele lui pămîntești au fost înmormîntate în cimitirul parizian Montparnasse.

Celebritatea publică a lui Brâncuși prinde temei categoric după cel de al doilea război mondial,

cînd artistul nu mai lucrează însă decît puțin. În 1947, prietenul său V.G. Paleolog publică la București o monografie „Brâncuși" care, din nefericire, nu s-a bucurat de suficientă putere de difuzare; ea ar fi putut să impiedice ca dezbaterile despre sculptor să alunece pe panta miturilor care au circulat o vreme în jurul persoanei lui, făcînd din el figura unui „țăran la Paris", a unui „artist singuratic, de-a pururi închis în atelierul său", sau a unui „admirator devotat al lui Milarepa, sfîntul din Tibet".

Brâncuși a trăit la oraș șaptezeci de ani, petrecîndu-și veacul cu rafinament și grație. Puține sînt numele mari ale artelor contemporane pe care să nu le fi cunoscut, mulți au trecut prin atelierul lui. Cu toată celebritatea sa, n-a aparținut însă nici unui grup artistic, iar viața lui personală a rămas o taină chiar și pentru prietenii apropiați. Iubitor al frumosului feminin, își exercita la rîndul său puterea de fascinație asupra sexului slab. Conversația lui era și spirituală, și mondenă; putea fi, rînd pe rînd, blajin și dulce, tăios și dur. Cu privire la politică și raporturi sociale, vederile lui au fost mai degrabă conservatoare, contrastînd astfel cu generozitatea relațiilor sale cotidiene cu lumea din jur. Iubea florile în atelierul său; era cunoscut pentru iscusințele sale de bucătar și adeseori gătea bucate românești. După ce a început să cîștige mai bine, și-a îngăduit să bea destul de mult, băutura sa preferată fiind vinul, obicei care, odată cu timpul, a ajuns să-i dăuneze. Brâncuși fuma apoi fără oprire*[33]. Deși din punct de vedere fizic un om puternic, constituția lui nu era deosebit de rezistentă, și adeseori cădea bolnav. Citea mult și cu pasiune; din fotografie își făcuse o adevărată pasiune, realizînd, de unul singur, excelente reproduceri după propriile sculpturi.

---

* În cele din urmă a trebuit să suporte un tratament pentru dezintoxicare tabacică. (Comunicare făcută de O. Chelinsky, Paris, august 1964)

Ultimii ani ai vieții, atunci cînd faima sa atinsese apogeul, iar sculpturile lui deveniseră rîvnite de toată lumea, au fost însă, din punct de vedere personal, anii cei mai grei. Suferind, prizonier al domiciliului din Impasse Ronsin, incapabil să mai lucreze, Brâncuși a îndurat atunci suferințe cumplite. Dar pînă în ultima clipă, toți cei care-i călcau pragul au rămas impresionați de sculpturile și atelierul lui, de prezența, de cuvintele și de tăcerea lui.

Lungă, interesantă, rodnică, viața lui Brâncuși nu pare totuși să fi fost „un șir de fapte minunate". Cumpăna norocului și a bunăstării, succesele, dezamăgirile, luptele și înfăptuirile lui nu ni se par a se deosebi hotărît de ceea ce întîlnim în viața multor alți artiști.

Dar există, totuși, o circumstanță prin care ni se pune cumva la îndemînă cheia acestor cuvinte ale lui Brâncuși. Ca și alții, se apucase de meșteșugul sculpturii cu gîndul că Arta este un lucru deosebit — o devoțiune, o măiestrie, poate chiar un chip magic de mimesis ; dar odată cu *Rugăciunea*, aceasta s-a transfigurat în ceea ce Picasso numea „altceva". Mai tîrziu, într-o convorbire cu H.P. Roché, Brâncuși mărturisea că, pentru el, *Sărutul* din Cimitirul Montparnasse a fost „drumul spre Damasc"[34]. Pe acel drum s-a produs, pentru el, revelația, iar o revelație rămîne fără îndoială un eveniment minunat pentru suflet.

Orice om dotat cu simțul poetic al existenței își poate privi propria viață ca pe o statornică minune, și Brâncuși a fost fără îndoială înzestrat cu acest simț. Dar la el acesta n-a operat pasiv așa cum misticul descifrează universul ci, dimpotrivă, în chipul unei transformări active a datului existenței, prin artă și gîndire. O deprindere constantă a imaginației lui a fost, într-adevăr, aceea de a ridica la nivelul miracolului întîmpla-

rea lumească a vieţii sale pe pământ, de a transforma evenimentele prin artă, de a duce această operă şi mai departe încă, în urmărirea sensului şi formei celei mai pure cu putinţă.

Opera de artă — cu prilejurile de iluminaţie care au însoţit-o neîncetat — a dăruit pe Brâncuşi cu unele esenţiale miracole, „merveilles", din care existenţa lui a fost într-adevăr ţesută.

Cele mai vechi lucrări brâncușiene aparțin legendei: pierdute în negurile vremii, ele se topesc în subțirimi de abur: e făptura unui om de zăpadă plămădit pe timpul cînd era un copilandru, o vioară pierdută, lucrată în prima tinerețe dintr-o lădiță de mandarine, instrument cu o rezonanță minunată.

De asemenea pierdut e un portret[35] făcut în anii trecerii artistului prin Craiova; n-a supraviețuit nimic nici din studiile făcute la Școala de arte și meserii din Craiova; în schimb, o mînă de fotografii ofilite și patru sculpturi ni s-au păstrat drept mărturie a trecerii lui Brâncuși prin Școala națională de arte frumoase din București, în scurtul interval de timp dinaintea plecării spre Paris.

Prima lui lucrare care poate fi examinată este o copie ce ni s-a păstrat într-o fotografie, reprezentînd un mulaj al capului lui *Laocoon*; fotografia a fost păstrată și de Brâncuși însuși.

Studiul după *Laocoon*, executat ca probă pentru examenul de admitere la Școala națională de arte frumoase din București marchează un început promițător: piesa e modelată cu iscusință, din lut, într-o manieră impresionistă, bogată în resurse, nelăsînd pe dinafară nimic din expresivitatea și forța originalului. Nu poate fi vorba aici de un debut; excelența manifestă a acestei opere presupune acumularea unei zestre prealabile de experiență. Brâncuși împlinise douăzeci

și doi de ani, vîrstă destul de înaintată pentru un debutant.

Cîteva luni mai tîrziu, recurgînd din nou la tehnica mulajului în gips, Brâncuși creează un bust al împăratului Vitellius, „bust în manieră antică" pentru care i se decernează o mențiune onorabilă. E cea mai veche lucrare de Brâncuși păstrată ca atare, un admirabil studiu academic care se impune atenției prin seninătatea lui. Forma plină și continuă a capului și a grumazului, alcătuită din proeminențe și depresiuni, surprinde perfect trăsăturile și articulațiile line ale originalului. Copia din bronz, turnată în 1964, ar putea chiar înfățișa un portret roman autentic, modernitatea nu se trădează decît printr-o anume delicatețe de tratare și, poate, prin simpatia cu care modelatorul s-a apropiat de subiect. Mai puțin dramatic decît studiul după *Laocoon*, capul lui Vitellius e, ca și el, ușor înclinat spre stînga, într-o mișcare nu lipsită de patos.

În fotografiile reprezentînd celelalte studii de ucenicie ale lui Brâncuși descoperim și o copie în relief după *Mars Borghese* de la muzeul Luvrului, apoi un alt relief de *Studiu anatomic* înfățișînd un nud de bărbat, privit din trei sferturi, profil-față, cu mîinile încrucișate la piept: lucrarea a fost făcută în cadrul examenului de diplomă al tînărului student. Aceste opere atestă fără excepție sîrguința și iscusința artistului, asimilarea unui excelent învățămînt academic, precum și aproape totala suprimare din expresie a trăsăturilor proprii de temperament. Relieful executat în vederea examenului de diplomă vădește un realism deopotrivă de bine stăpînit și de convingător; demn de reținut e că toate probele sînt altoreliefuri.

Aparținînd probabil aceleiași perioade, și executat pesemne la puțin timp după diplomă (1902), atunci cînd sculptorul împlinise 26 de ani, este un cap de tînără femeie, *Studiu de caracter*, păstrat doar într-o fotografie. E pentru prima oară cînt surprindem pe Brâncuși trecînd dincolo de limitele academismului convențional: acest cap

reflectă o viață interioară sumbră, fața e modelată fără ezitări, în suprafețe curbe, sobre, cu mai puțin finisaj în tratarea părului și a pieptului. Lucrarea respiră adevăr psihologic și o putere de pătrundere în caracter pe care studiile de început nu ne-ar fi dat s-o bănuim.

Din 1902 datează și *Portretul lui Ion Gorjan*, o lucrare în gips după care nu s-a turnat pînă în prezent nici o replică în bronz. Modelul sculptorului a fost un tînăr negustor craiovean, prieten de-al artistului; portretul seamănă atît de bine cu o fotografie a lui Gorjan din aceeași epocă, încît ar putea chiar sugera că Brâncuși a lucrat bustul după fotografie. Reiese totuși că portretul a fost făcut după natură cu ajutorul șublerului[36]; dacă creează impresia de a fi puțin mai mic decît dimensiunile modelului, faptul e datorat dexterității artistului în folosirea instrumentului și unei excesive încrederi în virtuțile acestuia.

Cu excepția mustății, executată cu finețe, sculptura nu vădește nicidecum libertate sau fler stilistic. Toată străduința sculptorului pare să fi fost aceea de a da o replică veridică modelului, deși ceea ce i-a scăpat este, cumva, tocmai aspectul viril al acestuia. E totuși vrednic de remarcat felul în care Brâncuși a reușit să evite o tratare pompoasă și insipidă — pericole ce pîndesc în mod obișnuit acest gen de sculptură. Portretul stă oarecum în cumpănă pe muchia dintre respectarea modelului și respectul artistului față de sine însuși. Precum *Vitellius*, el ne reține atenția prin moderația remarcabilă a trăsăturilor — seninătate, stăpînire de sine, francheță, grația și acuratețea profilului.

Făcînd un pas mai departe[37], și trecînd dincolo de studiile academice, după numeroase discuții, Brâncuși împreună cu dascălul său de anatomie, profesorul Dimitrie Gerota, realizează curînd apoi silueta unui bărbat jupuit, *Ecorșeul*. Plină de finețe, clasică și funcțională, lucrarea reprezintă o frumoasă împletire de artă și meșteșug în al cărei dozaj — nu în ultimul rînd — intră și o bună stăpînire a cunoștințelor anatomice: „ju-

puitul" lui Brâncuși a rămas, de altfel, pînă în ziua de astăzi, obiect de studiu în România. Dar, neobișnuit la un *ecorché* e acel zîmbet abia schițat, reminiscență de la clasicul *Antinous* (Museo Capitolino) după care a fost inspirat.

Înainte de a pleca la Paris, la începutul anului 1903, lui Brâncuși i se ceruse să execute un bust al generalului dr. Carol Davila, unul din întemeietorii școlii moderne de medicină din România. Pornind de la o mască mortuară, Brâncuși modelează un cap sugerînd în subiect o bogată viață lăuntrică. E paradoxală fizionomia aceasta subțire, exprimînd o blajină melancolie și cuprinsă aici între liniile aspre ale chipiului și medaliile decorîndu-i pieptul; dar acestea din urmă nu trebuie trecute pe socoteala lui Brâncuși. După toate probabilitățile, detaliile fuseseră redate de artist în trăsături sumare; tocmai de aceea nesatisfăcute, autoritățile au obținut ca acestea să fie scoase în evidență, de bună seamă, printr-o altă mînă; cît privește pe Brâncuși, s-a dezinteresat de portret și nu l-a recunoscut drept al său, decît mulți ani mai tîrziu. De altfel copia în bronz,turnată în 1912, n-a fost retușată niciodată de sculptor, ceea ce explică probabil faptul că în cîteva locuri, suprafața a rămas nefinisată. Un panaș împodobind chipiul a fost frînt și a dispărut în decursul timpului.

Călătoria lui Brâncuși pînă în capitala Franței precum și greaua perioadă a începuturilor sale acolo, a acomodării la noutatea situației, nu i-au permis să mai sculpteze timp de aproape un an și jumătate. Către sfîrșitul lui 1905 însă producția lui redevine apreciabilă, demonstrînd o desfășurare normală, dar întru nimic excepțională, a talentului de care dăduse dovezi la București. Înzestrarea lui pentru portret îl determină să facă acum după natură busturile mai multor cunoscuți; datorită talentului său obține un număr de comenzi pe care le va executa după fotografii; comparativ cu lucrările sale precedente, sculptorul vădește tot mai multă ușurință și prospețime în tratare. *Portetul unui portar, Por-*

tretul doctorului Zaharia Samfirescu, Portretul unui ospătar, Portretul unui patron de restaurant și *Portretul doamnei Victoria Vaschide* ni s-au păstrat sub forma unor fotografii. Aici, ca și în alte exemple, e greu să ghicim, pornind de la considerente stilistice, care din lucrări au fost executate după natură; știm însă precis că *Portretul doctorului Samfirescu* a fost făcut după o fotografie.[38] Toate portretele impresionează prin realism, fiecare fiind caracterizat printr-o tonalitate proprie. Aceste reprezentări nu păcătuiesc prin retorism sau enfază sculpturală. Ceea ce se poate observa e că volumul bustului propriu-zis e adeseori tratat doar ca un vag fundament pentru creștet, căpătînd astfel o mai mare preponderență: e un procedeu menit parcă să atenueze senzația separării capului de corp, sugerînd tot-odată cîte ceva din natura însăși a corpului.

O fotografie înfățișînd un colț din primul atelier parizian al lui Brâncuși (Place de la Bourse, 10) ne descoperă cinci portrete în relief și busturi, precum și un grup de studii de dimensiuni mici. Ansamblul, în special micile studii, pare atît de curios și de neașteptat, încît ar fi fost, poate, imposibil să-l identificăm ca aparținînd lui Brâncuși, de n-am găsi aici și un prim studiu al *Orgoliului*, și dacă fotografia n-ar purta pe verso scrisul autograf al sculptorului. Ca și studiile făcute la București, lucrările sînt altoreliefuri, și e plauzibil să fie cele dintîi lucrări executate de Brâncuși la Paris. Din imagine desprindem parcă lupta artistului căutînd o ieșire la marea problemă a finisării portretului.

În aceasta, soluția cea mai simplă pare să fie cea realizată în capul în bronz al unei fete, intitulat *Orgoliu*, executat în epoca studiilor la École des Beaux-Arts, unde Brâncuși se înscrie în vara anului 1905. Mai jos de gît, această sculptură cuprinde volume în planuri foarte mici, umerii plini și bustul din stadiul timpuriu al operei fiind acum forme considerabil reduse; avem înaintea noastră cea mai compactă sculptură de Brâncuși pînă la acea dată. Ni se pare plauzi-

bilă presupunerea că artistul trebuie să fi meditat prelung asupra ei; e prima lucrare pariziană a lui Brâncuși turnată în bronz.

Orgoliu este, de altfel, și prima operă de Brâncuși purtînd un titlu semnificativ; titlul conferă sculpturii o dimensiune nouă pe care, în cazul portretului, simpla identificare cu modelul n-o poate da. Dar care e semnificația acestui titlu? La urma urmei, imaginea reprezintă un portret onest al unei fete drăguțe, care nu scoate la iveală vreo deosebită trufie.

S-ar putea da o explicație pornind de la fotografia colțului de atelier din Place de la Bourse, 10. Chiar în prim-plan, deslușim acolo o mică sculptură înfățișînd o fată într-un gest de întoarcere a capului, căutînd să scape de îmbrățișarea unui bărbat, s-ar spune, pasionat. Trăsăturile fetei se aseamănă destul de bine cu cele din sculptura mare, ceea ce induce presupunerea că episodul unui sărut refuzat ar putea sta la originea titlului de *Orgoliu*. Pentru Brâncuși balsamul artei dezarmează, poate, ghimpele unei suferințe personale.

La École des Beaux-Arts, Brâncuși lucrează asiduu după model, plămădind aproape zi de zi cîte o nouă siluetă[39], distrugînd rînd pe rînd totul. Din aceste studii ne-a mai rămas o singură fotografie reprezentînd un nud de bărbat la stadiul de schiță. Poziția e cea a *Ecorché*-ului lui Houdon; Brâncuși surprinde atitudinea fără nici o dificultate. E însă curios cum n-a supraviețuit nici o imagine fotografică a siluetei originale.

În *Bustul unui băiat*, Brâncuși depășește iscusința lui obișnuită de modelator. Privirea voalată e o înfăptuire cu totul nouă și o reală tentă de mister e parcă sugerată de înclinația și delicata întoarcere a capului. Răzvrătind acum simetria — ca pentru a contracara aerul general de blîndețe al acestei imagini, Brâncuși îi retează umărul drept; în contextul naturalist al *Bustului de băiat*, e cel mai sfidător gest înfăptuit de Brâncuși pînă la acea dată.

Pentru prima oară sculptorul ia apoi un mulaj, doar după cap. E un gips patinat în negru, fără nici un soclu și care în această nouă poziție pare să îmbrace o expresie nouă. E cel mai compact obiect ieșit din mîna lui Brâncuși. *Capul* și *Bustul* sînt semnele unei voințe de a merge dincolo de copie, de a înregistra adevărul prin mijloace noi, sau, în orice caz, de a da adevărului un relief aparte.

Portretul lui G. Lupescu, comandă după o fotografie, aparent destinată împodobirii unui monument funerar, nu ni s-a păstrat decît sub formă de fotografie. Pieptul amorf e mai lat decît la orice altă lucrare de pînă acum, și, cu toate acestea, reușește să reprezinte mai mult decît un simplu procedeu retoric.

Portretul lui Nicolae Dărăscu e o operă mai vivace și mai pregnantă, caracterizată prin accentuata unitate a modelajului, maniera liberă în care e tratat bustul fiind, de astă dată, extinsă și asupra capului și a trăsăturilor feței. Tînărul artist (1883—1959) cu care Brâncuși era prieten e reprezentat gol pînă la brîu. Încurajat de tratarea *Bustului de băiat*, Brâncuși retează și aici brațul drept al pictorului, aproape de înălțimea mușchiului umărului*. Violentarea integrității anatomice conferă o încărcătură de energie sculpturii și tulbură linia profilului, într-un mod al cărui răsunet îl aflăm în felul cum a fost tratat capul: ciotul proeminent al brațului e de partea urechii drepte, mai clăpăuge. Dreapta și stînga acestui portret diferă între ele simțitor: cea dîntîi, agitată și deschisă, cea de-a doua calmă și interiorizată. Acest dublu caracter, împreună cu aerul de concentrare, buzele bine tăiate, modelarea intenționat nestructurată a suprafeței, dau naștere unei verosimilitudini țîșnită parcă din metal. Impresia pe care o creează acest portret se schimbă neîncetat, în funcție de punctul de lumină sau

---

* Dărăscu: „Cu ce mai pictez eu acum, Costache?" Brâncuși: „Cu ochii." (Cf. Paleolog, 1945, 24 ian. 1964, bibl. 65)

de locul de unde este privit. În contrast cu trăsăturile, mai curînd naturaliste, ale acestui portret, surprindem însă cîteva planuri aplatizate cu îndrăzneală pe umărul drept și pe nas. Dar lucrarea rămîne rodinească — întru nimic expresionistă — și reprezintă încercarea cea mai serioasă întreprinsă de Brâncuși în această manieră.

Fotografii reprezentînd atelierul lui Brâncuși au fixat în detaliu un portret de bărbat rămas pînă în prezent neidentificat, precum și un studiu de nud și partea superioară a torsului unui băiat. Acesta din urmă pare să fie în mărime naturală; capul e drept; brațul drept e retezat de sub umăr, cel stîng este întreg, antebrațul e așezat de-a curmezișul corpului și stă sprijinit pe o formă fără contur precis. Lucrarea a fost probabil distrusă; pare penibil de naturalistă, pînă la banalitate. Trunchierea brațului, un procedeu atît de eficient în cazul portretului lui Dărăscu, nu servește aici nici unui scop bine definit.

Există două lucrări care ne oferă posibilitatea de a surprinde cîte un crîmpei din latura emoțională, am spune chiar romantică, a lui Brâncuși. O mică schiță intitulată, la plural, *Pieile roșii* este dovada simpatiei artistului față de condiția indienilor americani; se repetă aici atitudinea din *Studiul după Laocoon* (1), și subiectul ar putea fi identificat și în silueta abia distinsă din fundalul atelierului din Place de la Bourse, 10, poate tot un cap de indian. Mai îngrijită ca execuție este *Adolescenta,* portretul unei fete visînd cu ochii deschiși parcă privind către ceruri. Ca și în *Studiu de băiat* unul din brațe joacă în economia lucrării un rol important; masa de dedesubt ca și porțiunile înfățișînd părul, în *Orgoliu,* au fost aici în repetate rînduri modelate cu o unealtă ascuțită.

Lucrarea intitulată *Repaus* pare să îmbine elemente din *Pieile roșii* și *Adolescenta,* eliminînd însă reazemul brațului și masa de susținere a celei din urmă. Dar, așa cum deducem din titlu și din pleoapele închise, tema a căpătat un caracter mai general.

Studiul bustului ciung de băiat (27) reapare într-o versiune în bronz. Brâncuși înclină capul modelului peste umărul drept, renunță la brațul stîng, finisează modelajul suprafeței. Atitudinea mai veche și inexpresivă se schimbă acum considerabil. Avem în față noastră un băiat chinuit parcă de o durere, aruncîndu-și capul peste un umăr în suferință; fizionomia e mai tînără și mai interesantă decît în studiul întîi. Lucrarea se intitulează pe bună dreptate *Supliciu*; un anume simț dramatic, latent în sculptura *Orgoliu*, calm deslușit în *Bust de băiat* (22), evident în bustul lui *Dărăscu*, a căpătat aici expresie deplină. Dar afară de cazul cînd, după realizarea primului studiu, Brâncuși a văzut cu ochii săi, sau, poate, a avut mintal prezentă amintirea vreunui băiat bătut — noțiunea de *Supliciu* pare să se fi născut în atelier, în timpul lucrului, pe cînd artistul se străduia să împărtășească semnificație unei sculpturi, în sine banală.

Supliciu, în gips, a figurat în primăvara lui 1907 la „Societé Nationale". Șlefuirea modelajului ar putea foarte bine să reflecte interesul lui Brâncuși pentru Medardo Rosso. Sculptorul italian fusese într-adevăr unul din inițiatorii manifestației pariziene „Salon d'Automne"; la a doua ediție a acestui salon, în toamna lui 1906, cînd Brâncuși fusese prezent cu trei lucrări, Rosso expusese un cap de băiat modelat din ceară, magicul *Ecce Puer*.

Tema *Supliciului* sau, poate, doar lucrarea în sine, par să-l preocupe pe Brâncuși, căci el reface curînd gipsul și-l toarnă în bronz făcînd astfel, pentru prima oară — din cele care au supraviețuit — o a doua versiune după o lucrare existentă. Prin dimensiunile brațului stîng și inexplicabila masă ce-l susține, replica aceasta e mai scurtă decît prima versiune.

Modelajul e același ca în cazul bronzului precedent, dar suprafața e foarte compactă, fața mai crudă și mai bogată în varietate a primei versiuni cedînd aici locul unei șlefuiri desăvîrșite.

Versiunea aceasta reflectă concentrarea planului inițial.

Trecînd de la studiul lucrat în argilă la a doua versiune în bronz, Brâncuși purifică imaginea și, în locul unui specific de interes individual, realizează o lucrare de răsunet mai amplu și general. Raportul dintre fragmentul de trup, grumazul delicat și rotunjimea creștetului e, din punct de vedere formal, dramatic, dar caracterul emoțional al atitudinii e ceea ce face din această piesă o operă memorabilă. În pofida acestei intensități, *Supliciul* evită melodramaticul și reușește să nu șocheze, datorită absenței oricărei contorsiuni faciale pe chipul băiatului. Lipsa emoției exprimată pe fizionomie semnalează distanța între această lucrare și *Studiul după Laocoon* prevestind un tip de sensibilitate pe care, de la Manet încoace, o recunoaștem drept modernă.

Un alt *Cap de băiat* înclinat către stînga pare să înmănuncheze — în acest punct — cîteva din trăsăturile definitorii ale artei sculptorului: compactitudinea, intensitatea expresiei, imediatețea facturii. Tensiunea liniei gîtului e redată mult mai bine decît în celelalte capete sculptate de Brâncuși pînă aici. Modelul seamănă cu băiatul din *Supliciu*, dar în fața cutezanței și nobleței fizionomiei, a privirii lui întrebătoare, sîntem tentați să ne închipuim că el ar putea reprezenta, într-un fel, însuși portretul imaginar al artistului pe vremea cînd era băiat. Ca la nici o lucrare de pînă acum, face nu mai puțin de trei mulaje după această sculptură.

Începutul anului 1907 marchează un moment critic pentru Brâncuși. Împlinește treizeci și unu de ani; datorită limitei de vîrstă, e nevoit să părăsească Școala națională de arte frumoase din Paris unde era oricum nemulțumit de profesorul său de sculptură, Mercié; tot acum întîmpină dificultăți în lucrul după nud. Modelează însă în continuare capete, cu același succes.

Portretul unei tinere femei e un studiu foarte aplicat al unui personaj cu fizionomie orientală care ar putea fi apropiat de dansatoarele cambo-

giene desenate de Rodin. În pofida realismului trăsăturilor feței, în modelarea părului se observă o încercare de experiment, schimbarea tentei și texturii ridicînd aparent o problemă.

Brâncuși mai sculptează un cap din piatră, plauzibil după portretul (33). Cioplirea s-a făcut de astă dată nu cu ajutorul daltei plate și zimțate — unealtă mai intelectualizată, menită să pătrundă interiorul pietrei — ci cu un vîrf ascuțit cu care artistul a „ciugulit" de fapt suprafața materialului. Prin această metodă, imaginea rămîne unitară, sînt evitate delimitările tranșante ale formelor. Capul acesta, ușor îmbufnat, nu are gît și odihnește direct pe bărbie, fizionomia tinerei fiind impresionist determinată și de tăietura aspră a părului pe creștet, marcată mult de urmele uneltei.

Într-un alt portret astăzi dispărut, reprezentînd o femeie cu identitate necunoscută, sculptorul a abandonat maniera sa obișnuită de tratare elaborată a bustului, subtituindu-i o linie simplă, convențională asupra căreia capul se înalță cu grație.

În această epocă Brâncuși lucrează ca asistent lîngă Rodin[40], de care avea să se despartă însă foarte curînd. La 18 aprilie același an, artistul român primește o comandă în valoare de 7000 de franci pentru viitorul monument funerar al lui Petre Stănescu, din Buzău[41]; ansamblul avea să fie alcătuit din două piese, dintre care un bust. Cu avansul de 500 de franci, închiriază un nou atelier și se apucă de lucru. În aceeași lună, sculptorul e prezent cu patru lucrări la salonul „Société Nationale".

Apoi însă, pînă la finele anului 1909, Brâncuși nu mai expune decît trei lucrări în saloanele din capitala Franței. Preocuparea lui de căpetenie e monumentul pentru Buzău și, ruptura cu Rodin fiind consumată, artistul e ferm hotărît să-și găsească drumul propriu. Lucrările sînt așadar puține la număr între 190 8și 1909, sculptorul este apoi
41 suferind[42] o vreme, face și o vizită în România;

dar fiecare pas al lui îmbracă, din ce în ce mai mult, o importanță deosebită.

Chiar în momentul cînd Brâncuși era nesatisfăcut de progresele sale în studiul anatomic după natură, iată-l așadar pornind să creeze o asemenea lucrare pentru monumentul lui Petre Stănescu. E vorba de nudul unei tinere femei îngenuncheate, cu genunchiul stîng ușor ieșit, trupul aplecat înainte, capul înclinat mai mult încă, brațele la piept, ca pentru închinarea cu semnul crucii. Sculptura respiră un aer sever și elegiac: e o feminitate din care eroticul lipsește. Pieptul nu este vizibil, unica notă senzuală fiind rotunjimea coapselor. Fața e impersonală, degetele brațului drept nu sînt precizate, brațul stîng e retezat deasupra cotului. Asperitatea suprafețelor și contururile nete elimină asemănările cu pielea și carnația vie; suprafața însăși e un miracol de sensibilitate și varietate, „simțită" parcă aevea, neîncetat.

Cu subtilitate, sculptorul a alterat aici adevărul anatomic (ridicată prin absurd, în picioare, făptura aceasta a lui Brâncuși ar avea niște proporții cît se poate de nefirești): deși formele sînt de femeie, rolul lor se exercită printr-o concepție sculpturală pură. Ele sînt conexate într-o progresiune serială, axurile schimbînd clar direcția în cîteva puncte cheie. Compoziția se lasă totuși surprinsă și îmbrățișată dintr-o singură privire. Eliminarea brațului stîng pare să răspundă nevoii de suprimare a unui ax nedorit, într-un gest menit să dea conținut plin acestui tors compact, tăind totodată cu delicatețe profilul și substituindu-se pieptului. Atitudinea siluetei e pe cumpăna dintre odihnă și tensiune. Profilul neted al spatelui cuprinde, ca într-o cochilie, elementele mai mici ale părții din față — simbolizînd parcă relația dintre demnitatea publică și emoția intimă. Capul, impersonal, plecat înainte, cu privirea la pămînt, reprezintă o inovație plină de tact și poezie în vechea temă a sculpturii funerare, de obicei atît de banală; totodată, aceasta tînără siluetă feminină reușește să nu fie erotică, încovoierea ei fiind expresia unei dureri și neavînd nimic de-a

face cu morbidul. *Rugăciunea* are elocvența calmă și senină a limbajului formelor.

Începută în 1907, neterminată încă pe la sfîrșitul lui 1909, *Rugăciunea* a fost expusă la Paris în martie 1910, probabil sub forma unei còpii din gips. Este foarte plauzibil ca piesa să nu fi suferit decît schimbări foarte mici după ce Brâncuși i-a dat prima formă; ne-o putem oricum imagina ca spirit oblăduitor al atelierului sculptorului vreme de cîțiva ani.

Portretul lui Petre Stănescu a fost realizat mai ales după fotografii, deși fratele defunctului a pozat lui Brâncuși în cîteva rînduri. Sculptura a fost modelată din mișcări îndrăznețe, într-o granulație mare, lăsînd suprafața cumva scorojită. Dar dacă tegumentul acestei sculpturi e aspru și granulat, forma e întinsă și fermă. Ca și *Rugăciunea*, *Portretul lui Petre Stănescu* reușește să evite carnalul și efectele naturaliste de suprafață din opera anterioară a sculptorului. Mai curînd decît modelator, Brâncuși dă formă și structură, trăgînd pe semne învățăminte, în mod creator, după structura clasică a portretului dispărut (35). Concomitent cu un evident progres stilistic din punctul de vedere al formelor, Brâncuși se eliberează și de inevitabila simetrie inerentă modelului, executînd o extraordinară distorsiune a bustului, mai ales către spate, și înălțînd gîtul dintr-un unghi insolit. Deși fixată pe un piedestal foarte înalt, piesa, cu toată bogăția ei de variații, e vizibilă din mai multe unghiuri. E cel mai viguros portret al lui Brâncuși.

La acest punct crucial al carierei, *Rugăciunea* și bustul lui Petre Stănescu dau lui Brâncuși încredere nouă în propriile-i puteri. Încurajat de ultimele eforturi, inspirat poate și de modelul său, artistul sculptează un *Cap de fată* asimetric, pe care-l etichetează: „Prima sculptură cioplită direct în piatră, 19..."

E vorba de o lucrare liberă de naturalism, cu formele mai curînd inventate decît copiate. Mai mult decît atît, acestea par să purceadă din procesul însuși al cioplirii materialului, din simțul di-

ferențiat al formei în actul tăierii și dăltuirii pietrei. O remarcabilă vivacitate de expresie derivă din aceea că ochiul stîng a fost crestat peste un alt ochi cioplit în prealabil; fără îndoială că acest cap a fost văzut de Modigliani în 1909, la începuturile prieteniei sale cu Brâncuși. Cu nasul său plat, ochii bridați, părul stilizat și o personalitate puternică provenită parcă din compacitatea materialului, *Capul de fată* este o operă de absolută originalitate.

Sărutul reprezintă continuarea explorării pietrei de către Brâncuși. El marchează un important pas înainte, neprevestit de vreo altă lucrare, cu excepția *Capului de fată* (38); în comparație cu el, *Sărutul* e de o concepție mai îndrăzneață, mai delicat ca execuție. Incontestabil o operă modernă, *Sărutul* e înzestrat cu acea atemporalitate, simplitate și autonomie pe care Brâncuși și mulți dintre contemporanii săi o caută cu ardoare.

Ciopliți aici dintr-o masă de dimensiuni cvasicubice, doi îndrăgostiți se sărută. Ochi în ochi, cu buzele împreunate, pieptul femeii apasă ușor asupra formei masculine. Părul femeii e unduios și coboară pe spate, al bărbatului e scurt și drept. În această sublimă și gingașă imagine a dragostei, fiecare element este tematic. Unitatea trupurilor e întărită printr-un modelaj mai ferm al brațelor împerechiate. Dacă există o problemă, e cea a caracterului rotund, „frînghios", separabil parcă, al brațelor violînd cumva continuitatea pietrei. Dar rînduite muzical, dimensiunile dau viață greutății botocănoase a masei, compoziția aceasta fiind indubitabil concentrată pe detaliile celor două fețe, umbrite de coamele de păr, ca de o boltă.

În ciuda acestei atît de limpezi stilizări, Brâncuși a reușit să confere piesei o forță de sentiment surprinzătoare pentru o lucrare atît de „pietroasă" — dalta sa, atît de sensibilă, creînd un număr de detalii mișcătoare.

Unul din acestea este, de pildă, faptul că ochii bărbatului fiind ușor protuberanți, par închiși

la culoare, în timp ce ochii femeii, scobiți, par, prin contrast, luminoși. Se mai poate observa că la punctul de îmbinare a frunților, părul celor doi nu alcătuiește de fapt un arc perfect. Părul bărbatului coboară puțin pe frunte, cam în felul în care Brâncuși însuși se pieptăna la acea dată. Linia de implantație a părului pornește ceva mai de sus la femeie, ceea ce-i dă o fizionomie mai lungă, făcînd-o să pară ușor mai înaltă (și Brâncuși era scund de statură). Ni se pare plauzibil să facem speculația că, în contrast cu *Studiul pentru orgoliu* (19), această sculptură celebrează o sărutare consumată. Dacă ipoteza e adevărată, o concluzie ar fi că ceea ce la Brâncuși pare grupaj de variații formale este, de fapt, un efect cu rădăcini biografice.

Capul *Cumințeniei pămîntului* are o anume afinitate cu portretul (33), dar titlul, atitudinea brațelor sub piept, simetria atitudinii, simplitatea formelor, dau o notă de primitivitate telurică. Așadar jos, cu privirea ațintită înainte, acest personaj e parcă o imagine a interiorizării sieși suficiente. În pofida caracterului virtual intricat al acestor forme, rezultatul material e caracterizat prin continuitate (așa cum *Sărutul* ar fi putut să nu fie); dat tocmai trăsăturile compacte ale acestei organizări ridică o problemă la linia de întîlnire a pieptului cu brațele și cu mîinile: aceasta e lină și indecisă. Lucrarea mai are două caracteristici ce s-ar cere dezbătute: laba piciorului care înaintează surprinzător de mult de sub masa din spate, și spațiul în formă de receptacol, închis între genunchi și corp, un motiv care ridică întodeauna probleme în sculptură. Dar în ciuda acestor dificultăți — poate tocmai datorită caracterului în general lin al formelor — silueta din *Cumințenia pămîntului* cîștigă în forță, dar e vorba de o forță a blîndeții.

Dubla cariatidă e un obiect curios în creația lui Brâncuși. Prin contrast cu rînduiala și hotărîrea caracteristică lucrărilor de pînă acum ale sculptorului, *Cariatida* arată ca și cînd piatra ar fi fost atacată fără plan prealabil, artistul croindu-și calea

în mod intuitiv. Ea se apropie cel mai mult de acea contradicție în termeni numită *„action carving"*; în nici o altă operă de Brâncuși nu vedem materialul pietrei mai puțin finisat. Sculptorul a lucrat cu pila la mijlocul pietrei aspre, creînd suprafețe netede care dau impresia că cele nețlefuite au fost „trecute cu vederea". Dacă, de obicei, piatra e netezită și șlefuită pe părțile ei exterioare și ușor accesibile, *Dubla cariatidă* se caracterizează prin suprafețe netede în adîncitura dintre cele două siluete, unde descoperim o deschidere cu totul neașteptată, îngustă și alungită. Șlefuirea suprafețelor exterioare simulează îndeobște efecte naturale; truda lui Brâncuși scoate în evidență dîrzenia și îndemînarea umană.

Dubla cariatidă este o operă prețioasă și joculară, parodiind poate, în stîngăcia ei bine ticluită, vreo sculptură galo-romană neterminată.

Obrazul de „căpcăun" al uneia din cele două cariatide nu este cîtuși de puțin înspăimîntător; cît privește gestul brațelor recunoaștem linia aceleiași mișcări, la contraversabila *Situetă antică*.

După cît se pare nesatisfăcut cu primul său *Cap de fată* (34) Brâncuși îl reface, șlefuind cumva suprafețele și împărțind mai categoric masa în: față, păr, urechi, gît. Neta separare a părților în limitele reduse ale acestui cap marchează pentru sculptor semnalul unor noi căutări.

Epuizînd, pentru moment, posibilitățile unui mod, Brâncuși execută în stil realist un *Cap de fetiță* pe care-l numește „prima lucrare în marmură". În ciuda realismului ei, tăietura scurtă a părului și expresia răvășită a fetiței apropie acest *Cap de fetiță* de *Dubla cariatidă*. Dar, în timp ce acesta din urmă era o operă de fantezie, *Capul de fetiță* reprezintă un studiu de patologie, unic în opera lui Brâncuși. Cam din același timp datează bustul unui copilandru cu obrajii bucălați, o sumbră reprezentare a vîrstei puerile. Capetele acestea sînt mase compacte, bine finisate, cu excepția ochilor, unde continuitatea suprafeței se întrerupe.

O sculptură ambițioasă — din piatră albă poroasă — e un alt bust plin de *Copil,* astăzi dispărut, asemănător ca linie cu *Bustul de băiat* (23).

Somnul e o copie fidelă a *Repausului* (29) diferențele fiind datorate unor unelte noi de lucru, precum și materialului însuși. Profilul de ansamblu e mai puțin hazardat decît în *Repaus* și a fost, pesemne, menit să scoată în evidență unghiul de aplecare și axul prelung al feței; pragul de piatră dinaintea feței e însă foarte scobit și adînc. Singură latura stîngă a obrazului se detașează net de marmura dimprejur, aspru dăltuită. Contrastul dintre suprafețele netede și nefinistate, precum și caracterul foarte sugestiv al subiectului indică încă ascendentul lui Rodin. Naturalismul tratării e lipsit de distincție, dar lucrarea se salvează prin execuția de ansamblu, plină de gust.

Copilul adormit, din bronz, e proba unui efort concentrat, pe cît de fermecător, pe atîta de fragmentar. Poate odihni în două poziții: pe plat, pe partea dreaptă rămasă nelucrată, sau în unghi înclinat, pe bărbie și obrazul stîng.

Există o altă mică sculptură, probabil copiată după (47), ca și cea nelucrată pe partea ei dreaptă, deși în rest completă. Dar farmecul primei versiuni s-a pierdut în această transpunere literală. Un alt *Cap de copil* de formă rotundă și mare reprezintă o încercare avortată, tocmai de aceea repudiată de sculptor.

Copilul adormit, din marmură, de mărime aproximativ egală cu bronzul (47), își regăsește însă farmecul. E finisat pe ambele lui laturi și simetric. Avem aici un cap care încearcă să devină obiect de sine stătător: ambiție contrară însă propriului ei naturalism.

Torsul sculptat dintr-un fragment de marmură este o mică lucrare ce pare derivată din secțiunea de mijloc a *Rugăciunii* (36). Partea stîngă a pîntecului, cu șoldul și coapsa, sînt cioplite fin, dînd impresia unei realizări depline, într-o singură intuiție a privirii. Schimbînd punctul de vedere, constatăm că spatele siluetei a fost deliniat fără a fi fost dus pînă la capăt: suprafața netedă făcînd

legătura între spate și pîntece e, ca și partea de sus plină de asperități. Acest curios efect a fost pesemne gîndit ca un fragment mai radical decît toate cele realizate de Rodin: îi lipsesc orice plauzibile delimitări anatomice și orice definiții în reprezentare. Pe muchea dintre clar și ambiguu, obiectul rămîne parcă o invitație senzuală pentru mîna dreaptă.

Naiada (titlu putativ), din marmură, e mai realistă decît (38) și, probabil, un alt portret al unuia și aceluiași model. În ciuda unui nas bine tăiat, lucrarea păcătuiește cumva printr-un accent naiv. Sculptura a aparținut lui Apollinaire, și simplitatea ei ne face s-o apropiem de portretele lui Apollinaire, Picasso, Fernande Olivier și Marie Laurencin, din compoziția lui Laurencin *Grup de artiști* (1908); ochii cu contururi ferme sînt, de fapt, similari cu ochii lui Picasso din acel tablou. Sculptura este ca o fuziune dintre sentimentul clasic emanînd din lucrările mai recente din marmură — și caracterul „pietros" al sculpturilor în calcar mai timpurii. Un studiu lucrat în argilă, reprezentînd o tînără franțuzoaică ale cărei trăsături l-au obsedat pe Brâncuși timp îndelungat, ne descoperă cîte ceva din stilul său de lucru. Planurile ample ale feței sînt redate ferm și cu inteligență; pe alocuri, o sculă de tăiat sîrma pare să fi ajutat modelarea cu mîinile. Ochii sînt schițați aluziv, buza inferioară pare să fi rămas sub studiu, ciuful de păr de pe creștet e mai curînd amorf. Deși neterminat, acest studiu e înzestrat cu o structură clară și respiră o tensiune calmă. Ca și celelalte studii după acest model, lucrarea a fost distrusă[43].

La această dată sculptura cea mai ambițioasă realizată de Brâncuși e un bust din marmură în mărime naturală, *Femeie privind în oglindă*. Capul e puternic înclinat înainte, aproape la fel de mult ca și modelul reprezentat în *Rugăciune*; forma însă și trăsăturile îmbracă un caracter fluid, prevestind o treaptă nouă de rafinare. Brațul și mîna dreaptă sînt lipite de piept; umărul și mîna stîngă nu există. În timp ce supra-

feţele figurînd pielea sînt şlefuite fin, cele reprezentînd părul rămîn aspre. Părul acestui model e abundent, atît pe creştet cît şi în cocul strîns la ceafă şi coborînd unduitor spre spate şi pe sînul stîng: contrastul poate prea meşteşugit între pielea netedă, pe de o parte, şi omniprezenta podoabă capilară întreţesută, pe de altă parte, poate servi de explicaţie faptului că Brâncuşi, nefiind satisfăcut de rezultat, a sculptat ulterior altă piesă din această bucată [44].

Baronesa R.F. (Renée Frachon) provine din studiul în argilă (53). Sculptura scoate mai bine în evidenţă trăsăturile schiţate în studiul vechi; acestea devin nu numai indicaţii fizionomice, ci şi motive de ordin stilistic. Nasul lung, ferm modelat, a devenit o coamă dreaptă şi ascuţită, iar sprîncenele arcuite au fost cutezător accentuate. Buza inferioară, cîndva proeminentă, a fost adusă la nivelul suprafeţei obrazului. Gura şi ochii, părţi prin excelenţă mobile ale feţei, apar sculptate mai aluziv decît restul; ţuguiul părţii stîngi a buzei superioare — după toate aparenţele o notă accidentală la studiul din argilă — a fost totuşi reţinut. Brâncuşi a găsit într-adevăr modalitatea de a traduce în sculptură unele din rezultatele improvizaţiilor tipice modelajului. Fiecare element din această sculptură poartă pecetea unui rafinament ce putea fi observat în *Femeie privind în oglindă*; dar masa de păr deasupra frunţii continuă să fie o problemă — în cazul de faţă ea are forma unui ciuf insolit, şi care pare de altfel detaşabil. Curios e faptul că linia măştii şi pieptănătura prezintă remarcabile asemănări cu un autoportret al Mariei Laurencin.

Muza adormită, după unul şi acelaşi model cu *Baronesa R.F.*, se caracterizează însă prin cîteva importante diferenţe. Conciul din frunte a fost mutat spre ceafă; în faţă, părul din dreptul frunţii e întins mai departe către spate, fără denivelări; grumazul e scurt şi se sfîrşeşte mult sub nivelul bărbiei; coama nasului este motivul principal de contrast faţă de linia curbă a capului.

Trăsăturile feţei sînt orînduite într-un fel de declinare de forme, pe măsură ce fruntea converge către nas, pe măsură ce acesta din urmă se pierde în relieful buzei superioare; ea însăşi, la rîndul ei, despărţită de uşoara protuberanţă a buzei inferioare, printr-o adîncitură goală, deschisă; între obraji şi frunte, ochii apar ca o lină modulare sub regimul amplului ovoid alungit al capului. Învelişul acestei forme se întrerupe doar în vecinătatea urechii care e net denivelată; în această blajină întrepătrundere de forme, părul pare petrecut peste umerii obrazului. În cîteva cuvinte, conţinutul acestui cap se desfăşoară parcă sub adăpostul unei suprafeţe continue şi mobile — excelentă soluţie pentru problema redării frumuseţii, de o blondă transparenţă, a modelului.

O calitate organică şi vitală la versiunea din piatră a *Baronesei R.F.* e redată într-un chip mai perfect prin intermediul mediumului mai rece al marmurei: efectul frizează un elenism calm, caracterizat printr-o uşoară asimetrie. N-ar fi exclus ca Brâncuşi să fi fost influenţat aici şi de o sculptură a lui Élie Nadelman, a cărui primă expoziţie pariziană are loc în aprilie 1909[45]; un cap din bronz al lui Nadelman, considerat pierdut de multă vreme şi care, de curînd, a fost redescoperit demonstrează un tratament al mesei capului şi a părţilor lui componente (cu excepţia gurii şi bărbiei) ce poate fi urmărit în reproducere. Oricum ar fi, *Muza adormită* aduce revelaţia unui Brâncuşi într-o nouă stare de spirit — lină, senină, formală, detaşată, ca o reverberaţie parcă a perfecţiunii greceşti.

Închizînd pleoapele, suprimînd personalitatea, concentrîndu-se asupra formei ovoidale a unui cap trunchiat, Brâncuşi îşi abstractizează subiectul, fixîndu-şi modelul întocmai la acel punct unde poate rămîne un *obiect,* plin însă mai departe de rezonanţă umană. Imaginea e în acelaşi timp destul de apropiată de om, şi totuşi, imperceptibil, detaşată, în aşa fel încît *Muza adormită* evită în mod miraculos impresia de cap retezat, dobîndind însă o existenţă de sine stătătoare. Brâncuşi

face apoi mai multe mulaje în bronz, lucrînd foarte mult, atît asupra metalului cît și a gipsurilor intermediare; bronzurile desfășoară o gamă întregă de dimensiuni și tratamente de suprafață.

Sculptorul cioplește și un *Narcis* din alabastru. Din lucrarea astăzi pierdută, reiese caracterul rotund și compact al creștetului, sprijinit pe un gît arcuit, rezemat la rîndul său pe o plintă primejdios de subțire, alcătuind umărul drept. Atitudinea capului aplecat înainte, cu privirea înclinată la pămînt, ne este, de acum, familiară, dar protuberanța ochilor, bine scoși în relief, introduce un motiv nou — orbita oculară pentru care Brâncuși găsește aici un pretext spectaculos.

În cimitirul Montparnasse din Paris, se află o versiune înaltă a *Sărutului**. Atitudinea este aceeași cu cea din lucrarea mai mică, dar, de astă dată, siluetele apar întregite; cele două trupuri sînt alipite pe toată lungimea, iar picioarele femeii îmbrățișează pe cele ale bărbatului. Ca să ajungă la acest model, Brâncuși adaugă versiunii mai vechi motivul părții inferioare din *Cumințenia pămîntului*, dublat aici, spre a-l face adaptabil ambelor siluete. Această *combinare* de motive provenind din lucrări distincte este un procedeu nou, deosebit de *desfășurarea* din formele mai vechi, care caracterizaseră pînă aici metoda curentă a lui Brâncuși. E un procedeu frecvent utilizat și de Rodin, care în cazul acestuia din urmă a avut drept rezultat cîteva uimitoare tururi de forță sfidînd rațiunea. Dar *Sărutul* lui Brâncuși e fără îndoială un tur de forță de raționalitate, propria sa operă reflectîndu-se aici asupra ei însăși cu rodnicie și inteligență.

Acest *Sărut* columnar respiră mai multă noblețe și e mai puțin intimist decît versiunea mică, mai veche. Avem înaintea noastră o unduire de forme păstrînd neatinsă integritatea pietrei; într-adevăr, continuitatea suprafețelor rigide, în

* Făcută înainte de mijlocul anului 1910, sculptura a fost instalată ulterior pe mormîntul Tatianei Rachewsky, decedată la 5 decembrie și înmormîntată la 12 decembrie 1910.[46]

pofida multiplicității formelor, marchează un pas înainte față de primul *Sărut* și de *Cumințenia pământului*; observăm totodată că, în partea inferioară a piesei, Brâncuși a realizat adîncirea coapsei, cu picioare cu tot, evitînd impresia de suprapunere a două planuri. Compoziția e atît de conceptuală încît ar putea fi transmisă, la rigoare, și pe calea unor indicații telefonice; dar e salvată totuși de un decorativism simplist prin fermecătoare nuanțe de linie, prin urma mîinii și daltei.

Această imagine — a celor două siluete înlănțuite în îmbrățișare, îmbinînd în păgînătatea ei castitatea și francheța — este expresia fără de moarte a unității iubirii, numită de Platon „dorul și urmărirea întregului".

Fermecat de Margit Pogany, o tînără artistă maghiară, cu care face cunoștință într-o pensiune (unde din cînd în cînd lua masa), Brâncuși îi sculptează, din memorie, un portret în marmură. Forma sferică a capului stă în echilibru pe un gît scurt și unduit, avînd la spate un coc împletit. Primitivismul *Sărutului* și *Cumințenia pământului*, vitalismul din *Capul de fată* (38), și naivitatea așa-numitei *Naiade* (52), sînt aici absente. Micul cap aduce acum revelația unei foarte subțiri și noi calități geometrice, un interes față de construcția curbă mai curînd decît față de cea netedă (ca în *Sărutul* de la Montparnasse); cît despre detaliul facial, acesta dezvoltă elementele din *Narcis* (58). Ochii mari, ușor bulbucați (după formularea d-rei Pogany „numai ochi"), sînt definiți printr-o serie de planuri și muchii curbate cu precizie; între acestea se ridică mica lamelă a nasului. O premieră absolută ca linie, această piesă e salvată de primejdia de a se transforma un simplu exercițiu de stil, datorită deschiderii gurii, în care pare a se concentra întreaga încărcătură a personalității. Brâncuși avea să expună lucrarea sub titlul de *Danaidă*.

Titlul *Pasărea măiastră*, împrumutat, din folclorul românesc, desemnează o făptură suprafirească, legendară. Episodul folcloric românesc la care lucra-

rea se referă a fost redat în următorii termeni de Brâncuși: „Făt Frumos pornise în căutarea Ilenei Cosînziene. Pasărea măiastră e înaripata care a vorbit lui Făt Frumos și i-a arătat drumul" [47]. Sculptura reprezintă, în marmură albă, stilizarea subțire și simetrică a unei păsări în stațiune verticală; din volumul masiv, ovoid, al corpului, se înalță un gît lung și curbat înainte, încheiat printr-un cap cu pliscul întredeschis; ochii sînt reprezentați ca două mici cavități emisferice; coada este masivă, tot mai subțiată în jos; picioarele, înfățișate sub forma unei mici columne pătrate, sînt încorporate cozii și sprijină trupul. Spectaculoasa diferență de dimensiuni între corpul propriu-zis și părțile lui componente, energica linie a gîtului contrastînd cu geometria restului fac din această lucrare o realizare departe de orice exercițiu simplist. Deși înaltă numai de 22 de țoli, datorită înălțimii soclului, *Măiastra* se ridică la peste 7 picioare, baza ei fiind *Dubla cariatidă* (41) și două blocuri de piatră.

Linia *Păsării măiestre* rezultă din intersectarea a două unghiuri — cel din față și cel din profil, îngînate reciproc, interpretate prin planuri plate și curbe. Partea din spate e produsul formal al acestor unghiuri, această suprafață curbă, destul de întinsă, de altfel, trădînd foarte puțin caracteristicile feței, și nespunînd nimic despre profil. Travaliul și informația sînt aici orînduite strict ierarhic: rangul întîi e deținut de partea din față, laturile ocupă rangul doi, spatele rangul ultim. Stricteța caracteristică acestui ansamblu e asemănătoare celei din *Sărutul*, însă, datorită sistemului de linii curbe, respiră o varietate mai mare, efectul fiind rezultatul unei mai mari investiții de efort. Sculptura aceasta ni se pare semnul limpede al voinței lui Brâncuși de a părăsi regnul de planuri caracteristic *Sărutului* și de a încerca cucerirea unui domeniu nou, supus în egală măsură ordinii și unor principii, nu guvernat de inspirație și hazard.

Un alt *cap obiect* preocupă pe Brâncuși în 1911: e vorba de marmura de dimensiuni reduse inti-

tulată *Prometeu*, în care volumul creştetului, mai degrabă sferic, se înclină pe spate spre dreapta în acea atitudine de chin, utilizată de artist şi mai înainte. Urechile, mai colţuroase, şi uşor protuberante, întrerup tranziţia lină de la cap spre gît, în timp ce trăsăturile feţei sînt scoase în evidenţă prin modificări abia perceptibile ale suprafeţei. În bronzul şlefuit turnat după *Prometeul* din marmură, acestea ies în evidenţă mai mult decît îngăduia materialul tern al marmurei, dar în nici unul din cele două cazuri piesa nu capătă vreo forţă expresivă deosebită. Din punct de vedere formal capul acesta compact e un reflex al capului lui *Narcis*, dar *Danaida*, atunci cînd stă culcată pe o latură, creează — prin compoziţie şi atitudine,—un efect asemănător.

Dacă *Muza adormită* este un cap transformat în ovoid, *Prometeu* e o preţioasă sferă înzestrată cu sugestia umanului şi cu o subtilă forţă de persuasiune. Surprinzător e faptul că *Prometeu* a avut la origine un model de carne şi oase, un băiat din România, ajuns astăzi un doctor în toată firea, şi cu care păstrează încă o vagă asemănare.

În acelaşi an, Brâncuşi sculptează portretul micului George Farquhar, fiul unui om de afaceri american, însurat cu o româncă. E o marmură reprezentînd un copil adormit, cu creştetul aplecat pe dreapta, cu pumnii strînşi la piept. Capul, sculptat cu îndrăzneală, seamănă foarte bine cu sculptura mai veche (47), deşi mai mare; de fapt s-ar putea spune că *Portretul lui George* seamănă mai curînd cu o copie după (47), cu adausul volumelor pieptului şi braţelor. Naturalismul capului, mîinile redate într-un stil diferit, ca şi gîtul — nu tocmai concludent — sugerează că avem înaintea noastră o lucrare eteroclită. Mai ales privit de sus, *Portretul lui George* e duioasa redare a unui copil adormit.

S-ar părea că făcînd o netă separaţie între pumnii mici şi braţe, Brâncuşi s-a simţit obligat să ducă mai departe asemenea distincţii din dorinţa de-a realiza o unitate de tratare. Drept

rezultat, lucrarea se remarcă printr-un curios șanț, adînc săpat de jur împrejurul feței, între brațe, și între brațul stîng și piept. Partea vizibilă din bust pare astfel nu „lăsată pe dinafară", ci concepută. Folosind în favoarea artei acest procedeu, Brâncuși se prevalează de sensul unei imagini familiare, mergînd împotriva naturii; și, o dată mai mult, precum în *Capul de fată* (42), artistul demonstrează că simte nevoia instituirii unor distincții categorice între elemente.

Apare apoi a treia versiune a *Sărutului*, de proporții mai puțin masive decît cea dintîi, un *Sărut* mai puțin columnar decît precedentul. Brațele ca și mîinile, subțiratice, aducînd cu petalele unei flori, sînt, de astă dată, abia ieșite în relief, ocupînd practic același plan. Capetele au devenit pătrate, întreaga piesă are aspectul unui bloc, cu tranzițiile sugerate compact. Ochii au devenit contururi în formă de semicerc, scoși în relief și așezați față în față, spre deosebire de versiunile precedente în care erau săpați și rotunjiți cu delicatețe. Privit în ansamblu *Sărutul III* a pierdut din spontaneitatea versiunilor mai vechi, îndreptîndu-se, acum, spre o concepție mai epurată. Unica relaxare în rigoarea stilizării se poate observa în șanțul, relativ adînc, la linia de împreunare a trupurilor, fasonat aici mai gingaș și mai sugestiv decît în versiunile precedente.

S-ar părea că Brâncuși a luat hotărîrea de a compune prin adunare, reluînd pentru moment practica inițiată în *Portretul lui George*. Într-adevăr, capul intitulat *O muză* e similar cu *Muza adormită*, așezat însă vertical, și puțin mai redus în dimensiuni. Masa ghemuită din *Portretul lui George* se dezvoltă de astă dată într-o organizație frontală unde patru forme clare — cap, braț, gît, bust, sînt întrunite pentru a crea, în chip fericit, o prezență umană. Aceste forme împletesc elementul organic cu cel geometric, demonstrînd o mică gamă de variate articulații, modulații lăuntrice și tratamente de suprafață. Gîtul, ușor con-

vex, e o inovație surprinzătoare, și creează impresia de a se întinde înainte și în sus; brațul e amplasat la locul unde dă consistență concepției, întărind și materialul. *O muză* ne arată pe Brâncuși ajuns acum la o mare înălțime de invențiune și poezie; e o operă de frumusețe netulburată, speculînd din plin avantajul materialului ei prețios, pentru a crea o viziune a „Femeii ca inspirație". Deși capul privește înainte, privirea nu e exterioară: o privim, nu ea pe noi.

Sculptura a fost botezată cu multă grijă, titlul ei franțuzesc, *Une muse*, implicînd foarte limpede că este vorba de „o anume muză". După *Muza adormită* și *O muză adormită*, Brâncuși primise între timp inspirația altei muze. E vorba de pictorița Margit Pogany (1879—1964), o tînără care își desăvîrșea atunci studiile la Paris.

În decembrie 1910 și ianuarie 1911, Brâncuși modelează din argilă un număr de studii ale domnișoarei Pogany direct după natură. Marmura, terminată în 1912, demonstrează o acumulare de elemente, similară celei care a avut drept rezultat sculptura *O muză*. Pornind de la *Danaidă*, Brâncuși i-a adăugat brațele și o porțiune din umărul drept; gîtul scurt a devenit aici mai lung și unduitor, cocul de la spate, mai elaborat. Caracterului relativ frontal al sculpturii *O muză*, i se opune aici o compoziție spiraloidă — umărul, capul, gîtul fiind îmbinate pe răsucirea brațelor. *Domnișoara Pogany* e un chip în constantă mișcare; dintre sculpturile create de Brâncuși pînă acum, ea cere cel mai îndelung timp de privire.

Complicarea acestei piese nu este însă scutită de dificultăți. Spațiul de joncțiune dintre cap, gît și mîini e primejdios de mult adîncit, iar tendința lui Brâncuși de a concepe în mod distinct toate elementele componente face ca joncțiunea lor să fie dificilă. În cele din urmă, el reușește însă să evite ca formele acestea — elegant fasonate și tăios diferențiate — să creeze un efect discrepant.

Tratarea „adînciturilor" de aici diferă de modalitatea de abordare a sculpturii *O muză*.

Capul acesteia degaja sensul forțelor interioare și al conținutului, printr-o suprafață modulată; capul *Domnișoarei Pogany* implică un spațiu interior, sugerat de ochii bine conturați și ușor bombați, ca și de șanțul gurii.

Cîteva amintiri ale domnișoarei Pogany (Apendice I) ne ajută să înțelegem mai bine metodele de lucru ale sculptorului, după cum o fotografie și un autoportret din 1913 (cînd modelul nu văzuse încă sculptura) ne permit să intuim cîte ceva din demersul imaginației lui creatoare. Artistul a îngroșat trăsăturile caracteristice: nasul subțire, ușor curbat, rotunjimea feței, gura grațioasă și ochii mari, care, pe cît se pare, se iluminau ori de cîte ori un lucru îi trezea interesul, precum și un gest caracteristic al brațului. Portretul lui Brâncuși e rezultatul unor eforturi repetate, distilate de memorie și susținute, după toate aparențele, de un sentiment personal.

Tot din 1912 datează un *Tors* din marmură, asemănător celui însemnat de noi cu nr. 51, pînă și în amănuntul muchei superioare, lucrarea fiind însă aproape cu o treime mai mare. Profilul coapsei, complet de ambele părți la versiunea mai mică, e aici întrerupt în față, făcînd-o să pară mai ciuntită încă, adăugîndu-i totodată și o nouă ambiguitate.

Într-o versiune secundă a păsării verticale, gîtul zburătoarei e mult mai scurt, cu o ușoară mișcare doar, de înclinare înainte; coada e mai bogată iar trupul relativ mai mic. Formele par mai strîns relaționate; cît privește joncțiunile dintre corp, coadă și picior — fragile în *Pasărea măiastră* —, ele sînt aici, în *Măiastra*, mai raționale. Gîtul scurt, înălțat cu delicatețe deasupra corpului, și ușoara despicătură a pliscului, pun o relativă surdină imaginii finale, căreia îi lipsește vigoarea gîtlejului arcuit al *Păsării măiestre* și senzația țipătului pe care aceasta îl sugerează.

Patru versiuni după *Măiastra* au fost turnate în bronz; ele demonstrează o serie de modificări subtile, operate pornind de la exemplarul din

marmură. *Măiastra I* e puțin mai scundă decît *Pasărea măiastră*, deși trebuie ținut seama și de faptul că orice mulaj în bronz e, de regulă, puțin mai mic decît originalul, datorită contracției metalului din procesul răcirii. Dar piciorul e mai scurt iar corpul, cu foarte puțin, mai lung; piesa pare ușor îndesată. Piciorul odihnește acum pe o placă pătrată, subțire; capul pare ușor întors către dreapta, ca urmare a intervenției sculptorului care a subțiat puțin materialul pe latura stîngă. Din cîte s-ar părea, lucrarea a fost pictată în albastru, pe vremea primei expuneri[48].

Măiastra II e de aceeași înălțime cu exemplarul din marmură, piciorul nu se mai sprijină însă pe nici o placă.

Măiastra III și *IV* sînt progresiv mai înalte decît exemplarul dintîi, avînd piciorul și coada sensibil mai lungi iar corpul mai plin și mai mare. Muchiile mai dure apar rotunjite în varianta *III*. Puternica stilizare a desenului e mai bine scoasă în evidență de caracterul „artificial" al metalului, decît era de piatra „naturală"; gîtul prelung, precum și subțiratica pană a cozii, ambele vădind o primejdioasă expansiune dimensională în versiunea primă, par aici, în bronz, întărite. Prețioasă ca realizare în marmură, *Pasărea măiastră* — ca și *Domnișoara Pogany* — nu devine o reușită deplină decît în versiunile ulterioare, din bronz polisat.

Versiunile în bronz ale *Danaidei* și ale *Domnișoarei Pogany* vădesc o luptă susținută cu metalul. Bronzurile *Danaidei* sînt poleite și șlefuite în variate chipuri; pe partea stîngă, ele prezintă un fel de cercel în serpentină, iar rotunjimile feței au fost subțiate. Pieptănătura *Domnișoarei Pogany* e mai puțin șlefuită decît restul suprafețelor; la două còpii, ea a fost chiar redată printr-o patină negricioasă. O anume fragilitate caracteristică versiunii originale din marmură, dispare în copiile din bronz, elementele componente fiind hotărît deliniate iar suprafețele compactizate. Turnarea în metal realizează o unitate a formelor, pe care dalta lucrînd în piatră avusese

tendința să le izoleze; iată de ce, în cele urmă, *Domnișoara Pogany* dă mai multă satisfacție în bronz decît în marmură.

Primul pas e cea dintîi lucrare brâncușiană în lemn, și, aparent, ea a absorbit energiile sculptorului o bună bucată de timp; s-ar putea ca lucrarea să fi fost făcută pornind de la o fotografie, astăzi pierdută, în care Brâncuși ținea în brațe, stînd în picioare, pe copilul George Farquhar[49]. Sculptura înfățișează un băiat în poziție verticală, cu piciorul stîng îndoit ca pentru a face un pas, în timp ce brațul drept e ridicat spre creștet: gura e deschisă, sugerînd un strigăt; brațul stîng lipsește. Sculptura înfățișează o „fațadă", mai curînd decît o polidimensionare de forme — ca în cazul *Domnișoarei Pogany*; prin contrast față de despicăturile înguste ale *Dublei cariatide*, deschiderile de aici sînt ample; corpul are, în linii mari, forme asemănătoare cu *Pasărea măiastră*. Acestea sînt raționalizate la perfecție: nimic organic, nici o ambiguitate la punctele de tranziție dintre părți. Sistemul de planuri și muchii curbe, experimentat întîi cu *Danaida*, e manipulat aici cu și mai multă îndrăzneală: nasul, obrazul și ochiul sînt redate fără a fi reprezentate. Gura singură e „reprezentată" ca atare, dar, cu această lucrare, Brâncuși ne dovedește a fi trecut de la stilizarea simplă (ca metodă de traducere a formei), la ceea ce am putea numi o stilizare „imagistică rațională", țel atins prin folosirea imagistică a unui număr restrîns de elemente strict formale.

Primul pas e o lucrare fundamental brâncușiană, deși, pe alocuri, s-ar părea că se resimte de pe urma unei influențe africane. Acesta pare să fi fost motivul pentru care Brâncuși a distrus-o cu mîna lui, după ce a expus-o la New York, la începutul anului 1914; doar capul a fost păstrat, după care sculptorul a turnat ulterior un bronz. Replicile în bronz denumite *Primul strigăt*, prezintă o gamă variată de șlefuiri, de la șlefuirea neterminată la șlefuirea perfectă, trecînd prin semișlefuirea suprafețelor. Întreaga serie ne dă exemple de *capete ca obiecte*.

Muza adormită II, sculptată în alabastru, ușor mai mare decît precedenta, înregistrează un pas înainte în desprinderea de anatomie. Sprîncenele se arcuiesc către frunte într-o distorsiune cutezătoare; urechile, care nu sînt vizibile simultan, sînt mai apropiate, la o depărtare de nici doi țoli una de cealaltă; cît privește gîtul, acesta a fost redus la forma unei minuscule protuberanțe sub cocul de la spate, tulburînd la minimum linia de ansamblu a ovoidului. Prin virtutea materialului ei transparent, această *Muză* pare o prezență de vis, o sugestie încărcată de arome, mai curînd decît o imagine precisă.

O versiune în bronz a *Muzei adormite II* a fost polisată de Brâncuși pînă la înzestrarea obiectului cu reflexe de oglindă. În această prefacere, *Muza* devine un lucru de o frumusețe fizică strălucitoare, un obiect estetic care se sustrage definiției.

Trei pinguini și *Doi pinguini* sînt ultimele sculpturi brâncușiene compacte și intricate din seria *Sărutului*, *Portretului lui George* și al *Domnișoarei Pogany*. Neta despărțire a celor trei capete dă aici naștere unei dificultăți, datorită spațiului suplimentar, mai întîi între primele două, iar apoi deasupra, la locul joncțiunii ansamblului celor trei; acest din urmă punct prezintă oarecari asemănări cu volumul cuprins între bărbia, gîtul și brațul *Domnișoarei Pogany*. Prin eliminarea unuia dintre creștete, aceste probleme sînt de la sine rezolvate în grupul *Doi pinguini*, dar fără îndoială că printr-o sărăcire de conținut. De partea stîngă a celor *Trei pinguini* se află un element de înfășurare destul de ambiguu, una din puținele forme fără explicație din opera sculpturală a lui Brâncuși. *Trei pinguini* este o piesă plină de fantezie, fapt datorat în largă măsură variației de ax între ochi și capete. Mai curînd decît printr-o logică a formelor — sau prin legătură organică — piesa aceasta se ține la un loc prin farmec. Lucrînd direct în gips, Brâncuși concepe în aceeași perioadă o fîntînă, destinată să cinstească memoria matematicianului român Spiru Haret (decedat

în 1912). Avînd un punct de pornire în silueta feminină cu privirile în pămînt, din *Rugăciunea*, ca și în *Femeia privind în oglindă*, silueta *Fîntînii lui Narcis* combină ambele gesturi, contemplînd parcă aici o oglindă de ape. Formele, sumare, modelate cu măiestrie în planuri ample, răsucite, sînt încheiate, la capătul uneia din axe, printr-un creștet ovoidal. De jur împrejurul unui obraz fără trăsături, incizată din crestături tivite, e sugerată podoaba capilară.

Forțînd înclinarea capului pînă la punctul extrem, artistul izbutește să dea sentimentului din *Rugăciune* o turnură, am spune, spectaculoasă. Prin factură, ca și prin efectele la care ar fi putut da naștere, *Fîntîna lui Narcis* este, la acel moment, cea mai abstractă sculptură cioplită de Brâncuși — și ar fi putut, ca atare, deveni o realizare senzațională. Din păcate proiectul a fost respins, spre marea dezamăgire a sculptorului.

Brâncuși duce concomitent mai departe tema zburătoarei înălțate drept. Creează astfel o *Pasăre* din marmură cenușie, puțin mai înaltă decît precedenta, avînd trăsăturile mai atenuate. Schimbările de dimensiune sînt mai puțin accentuate decît la *Pasărea* (69); caracterul compact care rezultă din această trăsătură, capul înălțat și efilarea întregului, sugerează clar mișcarea verticală. Ca pentru a da un avînt suplimentar ridicării, această *Pasăre* e așezată pe o bază activă, în formă de romb, în contrast cu cilindrul sau cubul pe care odihnește *Pasărea măiastră* și *Pasărea* (69).

Tema capului de copil odihnind, încercată ultima oară sub forma *Primului strigăt*, reapare acum, odată cu *Nou-născutul*. Ultimul stadiu al acestei evoluții e o piesă redusă ca dimensiuni, dar, într-un sens, senzațională. Renunțînd la orificiul ce sugera gura, ca și la canelura netă de-a lungul nasului, elemente prezente în *Primul strigăt*, Brâncuși atinge acum forma ovoidală compactă către care s-a străduit să ajungă. În această piesă nu e reprezentată nici o trăsătură umană;

imaginea acestui prunc care strigă, cu gura larg deschisă, a fost înfăptuită de artist prin relaționarea cîtorva, foarte puține, elemente formale. Brâncuși a retezat o singură porțiune din ovoid, lăsîndu-i drept fundament o mică suprafață curbată. În punctul cel mai înalt al acestei secțiuni — sarcină delicată — suprafața însăși a ovoidului a fost abandonată pentru un scurt interval, iar materialul, ușor teșit, prezintă un punct (nasul) care atinge secțiunea. Nici stilizat, nici simplificat, *Nou-născutul* e rezultatul unui salt imaginativ, al unei sinteze de materiale strict formale. La prima vedere, lucrarea nu pare lipsită de un anumit umor, apoi însă, printr-un revers tipic brâncușian, ea devine serioasă, pe măsură ce începe să sugereze diviziunea celulară și șocul nașterii.

Două studii în gips, datînd din același moment, dovedesc că Brâncuși lucra interesante extensiuni după un număr de teme familiare. Modelează astfel o figură în chip de stîlp, terminată printr-un cap similar *Noului-născut*, dar mai mare, simetric și fără bărbie. Un bust, după toate aparențele bazat pe *O muză*, privește nu spre stînga, ci mai curînd către dreapta. Fața e redusă la două planuri îmbinate de-a lungul unei muchii verticale: acestea sînt marcate prin incizii curbilinii, sugerînd părul, sprînceana pleoapa și ochiul. Ambele lucrări dovedesc o stare fluidă a gîndului, propuneri modeste avîndu-și obîrșiile în strădaniile unui trecut apropiat.

Nou-născutul din bronz e lipsit de modulația caracterizînd, la punctul nasului, versiunea precedentă. Linia e mai exactă, iar lucrarea, considerată în ansamblu, pare mai definitivă decît marmura. Este a doua oară cînd Brâncuși își redesăvîrșește un motiv preexistent.

O piesă sui-generis, raționalizată pînă aproape de limita unde sculptura trece în formă geometrică, este *Timiditate*. Linia modelului, trasată pe latura unei lespezi plate de o anumită grosime, a fost tăiată ca și cînd piatra ar fi fost despicată de la un cap la celălalt de un fierăstrău-panglică, scoțînd pe reversul blocului exact aceleași linii.

Indiferent dacă piesa a fost sau nu lucrată printr-o asemenea tehnică, ea ne inculcă ideea unui astfel de proces.

Motivul *Timidității* sugerează o siluetă feminină, unde surprinzătoarea grosime a pietrei (opt țoli și cinci optimi) dă „corp" unui model care ar fi putut cu ușurință fi decupat dintr-o lespede mult mai subțire, ca dintr-un șablon.

Între 1913 și 1915, Modigliani desenează în creion un mare număr de studii pentru o viitoare cariatidă din piatră, actualmente în colecția Museum of Modern Art din New York: profilul picioarelor și torsurilor acestor siluete ghemuite sugerează foarte mult sculptura lui Brâncuși. Unul din studiile lui Modigliani poartă inscripția „audacitate" drept titlu. S-ar putea ca *Timiditatea* lui Brâncuși să fie un comentariu la desenul prietenului său; ceea ce e sigur, e că sculptura lui pare modestă în comparație cu îndrăzneața cariatidă a lui Modigliani.

Dar Brâncuși cioplește din lemn două *Cariatide* proprii, care nu sînt înghemuite ca ale lui Modigliani — sau ca cea sculptată de Rodin: ele se desfășoară vertical, precum siluetele Erehteionului. La cea mai înaltă se disting capul, gîtul, corpul, picioarele și laba piciorului, precum și două forme plate, care, în ambiguitatea lor, sugerează deopotrivă o pieptănătură sau niște brațe ridicate lîngă creștet. Formele sînt rînduite geometric, deși corpul e mai puțin limpede deliniat decît restul. Gîtul e crestat cu rînduri-rînduri de șănțulețe săpate cu dalta rotundă. Îndoitura de la colțurile capului se repetă în partea exterioară a laturii picioarelor, sugerînd că piesa a fost cioplită dintr-o grindă, nu pătrată, ci rotundă sau semirotundă, care a influențat cumva forma dată, în final, trupului. Sculptura suferă de o prea netedă delimitare între corp și picioare, dar e înzestrată în schimb cu calități de soliditate și arcuire; expresia e inocentă, opoziția dintre planurile curbe și drepte este cuminte, linia generală e atenuată, caracterizată prin detalii spumoase și fine.

La *Cariatida* a doua, mai scundă și mai delicată, lunga deschizătură dintre picioare a celei dintîi a fost simțitor atenuată. Picioarele sînt montate pe un bloc cioplit, ceea ce a simplificat sarcina pătrunderii structurii, la acest punct, printr-o mică deschizătură. Silueta ca atare a fost tăiată dintr-o grindă pătrată, și cioplită direct pe ambele fețe (deși o trăsătură pornită de la „șold" face ca partea din față să alunece între laturi); partea de jos, mai elaborată, scoate în evidență tensiunea corpului, lung și curbat; de-a lungul spatelui, în relief, se observă un număr de elemente paralele, împreunate în valuri, ca pentru a sugera coama podoabei capilare. Îndinţuirile de pe latura capului, crestăturile unduite de pe spate, șanțurile gîtului (la ambele *Cariatide*) sînt primele elemente decorative de repetiție din opera lui Brâncuși.

Cariatida brâncușiană este foarte *art moderne*, dar se caracterizează printr-o nobleţe a ordinii și prin inedit. Evocarea elementului uman este abia schițată, atîta doar cît era necesar pentru a contracara excesul de răceală al abstracției. Siluetele grecești ale Erehteionului intră aici în serviciul unui funcționalism vesel și plin de eleganță.

O mică sculptură în lemn, intitulată *Fiul risipitor*, este cea mai intricată lucrare ieșită din mîinile lui Brâncuși. Masa superioară, o elegantă compoziție de planuri plate și curbe, se sprijină într-una din laturi pe o columnă cu secțiune dreptunghiulară, iar de cealaltă, pe arc curbat, cu suprafața interioară netedă, în timp ce exteriorul e săpat cu iregularități și fațete. Partea superioară a piesei dovedește, din partea lui Brâncuși, o abilitate în organizarea structurilor complexe, pe care opera lui de pînă acum n-o lăsase de bănuit. Lucrarea e un contrapunct scăpărător de masivitate și deschidere, de greutate și tensiune, de ordine clasică (columna și partea de sus) și de surpriză (arcul). Construcția ei, deschisă — și o ușoară calitate dinamică, nemaiîntîlnită la Brâncuși, ar fi de natură să sugereze o influență combinată, cubist-futuristă.

Fiul risipitor, ca și *Noul-născut*, a fost realizat de sculptor nu prin simpla prelucrare a masei materiale, ci prin faptul că el a impus acesteia o serie de tăieturi intersectate. Ele creează planuri a căror amplasare se presimte mai curînd ca efort intelectual, decît ca rezultat al unei cazne. Lucrarea destăinuie un proces de reală gîndire a sculpturii.

Imaginea sugerată de acest titlu nu se descifrează ușor. E nevoie de un simț al umorului ca să intuiești aici o siluetă îngenuncheată, cu o mînă la pămînt, capul proiectat înainte și o traistă în spinare. Expunînd *Primul pas* (75) la New York, Alfred Stieglitz îl botezase *Fiul risipitor*: sculptura aceea a dispărut, titlul s-a păstrat.

Privită din spate (ca în reproducerea noastră) lucrarea intitulată *Portret* n-ar sta, credem, în vecinătate nepotrivită într-un grup de sculpturi africane din lemn; într-o manieră aproape didactică, ea ilustrează modalitatea brâncușiană de tratare din acel moment. *Portretul* n-are trăsături omenești propriuzise, dar ne dăm seama că sugerează un cap, avînd o pieptănătură sau un coc pe creștet și niște umeri. Luate separat, aceste părți n-ar putea fi recunoscute drept ceea ce sînt în prezenta relație. Atît formele cît și procesul elaborării sînt cu desăvîrșire raționale; o asemenea sculptură s-ar putea reproduce numai din indicații verbale. Așa, de pildă, elementul central rezultă dintr-o bucată definibilă de ovoid, asupra căruia se suprapune un plan teșit și curb; pozițiile pot fi descrise simplu și exact.

Portretul e prima sculptură de Brâncuși despre care putem spune că a fost *construită*; acest proces a permis sculptorului să se desfășoare în crearea unor raporturi surprinzătoare, îmbrăcînd un caracter sprințar, pe care cioplitul l-ar fi îngăduit mult mai puțin. Din această lucrare nu ni s-a păstrat decît elementul central și, de altfel, se prea poate ca piesa să fi fost gîndită separat. E însă la fel de plauzibil să presupunem că Brâncuși a separat-o la un moment dat de rest (ea a fost expusă în 1933) — cînd calitatea ei sintetică părea să-și fi pierdut puterea de atracție asupra artistului.

Cocul rotunjit din *Portret* reapare, de astă dată, pe creștetul abstractului *Portret al doamnei L.R.* (Léonce Rosenberg ?). Ca și *Portretul,* sugestia poartă conotații africane: e simetric, construit din lemn, alcătuit, pe cîte s-ar părea, din șase părți. Baza (un cerc plat, tăiat pe jumătate) și două elemente cilindrice par să fie de proveniență mecanică, din punctul de vedere al execuției. Cilindrele secționate, așezate pe aceeași axă, par să pătrundă partea inferioară a celor două forme mai voluminoase, ținîndu-le separate una de cealaltă; energia pe care aceste forme o presupun conferă lucrării calități de cvasimecanism. *Portretul doamnei L.R.* e o „mașină omenească"; el a dispărut.

Sărutul, dăltuit în piatră galbenă, accentuează încă și mai mult linia tematică din *Sărutul* (65), reținînd doar un minim de sentiment carnal. Suprafețele nu mai cunosc sugestive linii curbe; plate și colțuroase, ele sînt scoase în relief doar grație presărării cu urme de ciocan. O incizie superficială marchează limita despărțitoare între cei doi îndrăgostiți; ochii, semicirculari, sînt desenați cu exactitate geometrică. Privite într-un anume fel, cele două capete, acum mai mari, par să fi devenit unul: un singur ochi amplificat, contemplînd lateral lumea dinafară. Alternanța dintre senzația de doi și unul conferă acestei versiuni un aer ușor umoristic, nu scutit de o mică aluzie cubistă. Ca și alte lucrări mult repetate, *Sărutul* devine treptat tot mai abstract.

Brâncuși ridică din gips o coloană pătrată menită să combine patru elemente columnare identice. Principala caracteristică este motivul circular, divizat de sus în jos, pe verticală — de fapt, o versiune a ochilor din *Sărutul.* Această coloană marchează punctul culminant al interesului lui Brâncuși pentru ochi, motiv inițiat odată cu *Sărutul,* și dus mai departe în *Narcis, Danaidă, Domnișoara Pogany* și *Pinguini*; linia urmată de acești ochi demonstrează în ce măsură Brâncuși descifra în fiecare configurație a sculpturii sale un motiv.

După ani de încercări și refaceri[51] după vechea sculptură a *Femeii privind în oglindă* (54), Brâncuși creează în 1916 *Prințesa X*. De-a lungul acestei munci, subiectul s-a păstrat nealterat, dar în timp ce masa pietrei suferă acțiunea eroziunii, concepția se schimbă: atît gestul siluetei cît și stilizarea capului, ating aici extrema mai devreme întîlnită în *Fîntîna lui Narcis* (82). Au pierit — odată cu descriptivismul primei versiuni — urmele de suprafață întreruptă sugerînd părul. Opera întrunește rezultatul desfășurărilor din anii care au trecut: întregul este acum strîns încorporat sub unul și același tegument; elementele s-au împuținat; piesa e mai mult înaltă decît largă; note decorative apar în modalitatea de tratare a mîinii, ca și în partea inferioară a bustului, un motiv similar, de partea cealaltă, sugerează părul, îndeplinind funcția de joncțiune între cap și gît; *Prințesa X* poate fi cuprinsă dintr-o singură clipire, deși integrează o mare varietate de aspecte.

Dar, în *Prințesa X* apar și cîteva trăsături inedite. Relativa ei înălțare verticală, îmbinată cu partea inferioară, curbată, face din această operă sculptura cu aspectul cel mai precar din întreaga operă de pînă acum a lui Brâncuși. Formele sînt raționalizate în cadrul unui sistem cu desăvîrșire curb; nu există planuri plate. Și, cu excepția accentelor mîinii și părului, nu există virtualmente nici o umbră. *Prințesa X* pare scăldată în lumină; bronzurile șlefuite: *Prometeu*, *Primul strigăt* și *Noul-născut* sînt, în succesiune, jaloanele acestei înfăptuiri.

O femeie pieptănîndu-și părul ajunge astfel să reprezinte forma însăși a narcisismului, ființa întoarsă asupră-și. Versiunea din marmură a *Prințesei X* este o operă de neegalată eleganță și rafinament, o traducere a grației feminine în gingășie arcuită, proporționată la perfecție față de propriul ei exces de abstractizare. Suprafața e catifelată, iar la punctele delicate, cum ar fi linia unde plica gîtului întîlnește unduirea mai amplă, exterioară, a gîtului, ea îmbracă grația unei superlative gingășii. Prețioasă ca o esență de mireasmă, *Prin-*

țesa X e de un efect seducător. Replica ei în bronz e înzestrată cu acea calitate — am spune, elastică — , ce pare să fie condiția privilegiată a metalului lucitor și curb; în același timp, ea reprezintă cea mai perfectă apropiere brâncușiană de forma organică. Ori de cîte ori o formă naturală este sever raționalizată, nu mai poate exista certitudine că în noua ipostază imaginea reflectată de ea va fi a originalului. Un anume grad de ambiguitate devine nelipsit, iar natura specială a acestei ambiguități, în cazul *Prințesei X*, a pricinuit lui Brâncuși un oarecare bucluc monden: forma ei phallică a dus, în 1920, la retragerea lucrării din „Salon des Artistes Indépendants" [52].

Avînd dimensiunile unui cap omenesc în mărime naturală, asemănător cu *Muza adormită* (căreia i s-ar fi șters trăsăturile de relief), *Sculptură pentru orbi* e ultima lucrare din seria unor obiecte odihnind într-un echilibru neutru. Nu e nici cap, nici piatră de prund rotunjită de ape, nici ou — ci un produs al mîinii omenești implicînd toate aceste trei elemente, evoluînd de la linia curbă către o tainică suprafață plană, trecînd printr-o varietate de împetiri de tranziție. Alternanța dintre structura ascunsă și misterul ei luminos ține ochiul treaz: viziunea e descumpănită, reveria stimulată.

Așezată astăzi într-un muzeu unde nu poate fi mîngîiată decît din privire, *Sculptura pentru orbi* a fost hărăzită la origine de Brâncuși pipăitului. H.P.Roché își amintea că, în cadrul unei expoziții timpurii, această sculptură fusese prezentată îmbrăcată într-un fel de sac cu două mîneci prin care se puteau introduce mîinile[53]. Era o adevărată „revelație pentru mîini" (în declarația lui Roché aceste cuvinte erau puse între ghilimele, și aparțin probabil lui Brâncuși) — cu toate că majoritatea contemporanilor au luat-o drept o glumă. Roché citează cuvintele sculptorului: „Am ascuns în ea curiozitatea mea pentru necunoscut — un om cu cubulețe mici în clocot, pe dinăuntru, o țeastă omenească".

Vrăjitoarea e o piesă unitară cioplită din lemn, neobișnuita ei articulație datorîndu-se faptului că a fost sculptată dintr-o porțiune de trunchi cu trei ramuri. Ar fi putut fi la fel de bine cioplită și dintr-un bloc masiv, dar cu o enormă irosire de muncă și de material. Risipa s-ar fi răsfrînt, cu efecte vizibile, în opera finisată: într-adevăr n-am mai fi avut ochiul de cerc lemnos iscat în mijlocul „feței", iar unghiul creat de cele două cilindre ar fi fost ilogic, în raport cu fibra lemnului. Desigur, întreaga piesă ar fi fost lipsită de logică, dacă ar fi fost sculptată dintr-o masă unitară, și putem presupune cu siguranță că Brâncuși n-ar fi avut niciodată ideea unei asemenea sculpturi dacă n-ar fi nimerit peste trunchiul acesta de lemn predestinat.

Așezarea centrelor de greutate mai curînd în părțile superioare decît în cele inferioare reprezintă aici culminația strădaniei lui Brâncuși de a elibera preamateriala sculptură de tradiționalul ei fundament masiv. Începînd cu *Rugăciunea*, acest efort progresează, cu o tot mai mare îndrăzneală, în următoarea serie: *Măiastra*, *Pasărea*, *Fiul risipitor*, *Portretul doamnei L.R.*

Portretul doamnei L.R., o construcție simetrică, se înalță ușor și elegant pe un picior vertical. În *Vrăjitoarea* piciorul e sub tensiune, așezat într-un unghi compensînd distribuția asimetrică a maselor. Lucrarea stă într-un echilibru perfect (poate sta în picioare și fără a fi atașată bazei) și, la această dată, ea reprezintă cea mai cutezătoare întreprindere ieșită din mîinile lui Brâncuși, din punctul de vedere al echilibrului. Cu axele clar definite, de o construcție deschisă, ea are o compoziție sesizabilă dintr-o privire și din orice unghi — în pofida varietății foarte largi de aspecte implicate.

Demonstrație de statică și economicitate sculpturală, *Vrăjitoarea* vădește, concomitent, o concepție capricioasă și ni se impune cu forța unei obsesii. Capul cu glugă proiectat înainte suprinde ca o sperietoare; cele două cilindre par izvorul unei puteri secrete, cămări unde se pritocesc farmece,

unde se păstrează descîntecele. Brâncuși extrage poezie din forma pură.

Sculptat din bifurcarea unui trunchi de arțar, *Torsul de băiat* demonstrează în folosirea materialului aceeași economie și logică pe care am întîlnit-o la *Vrăjitoarea*; amîndouă operele prezintă două scurte proiecții cilindrice într-o relație similară. Axul lung al trupului și cele două, mai scurte, ale coapselor, urmează, de fapt, miezul fibrei lemnului folosit ca material; planurile circulare ale secțiunilor se înscriu perfect în inelele de creștere ale copacului. Segmentul vertical nu se înalță pur și simplu din mijlocul joncțiunii diagonalelor; el pare să exprime relaxarea presiunii generate din rădăcină. Piesa nu este însă diagramatică așa cum apare privită din față: de la spate sînt vizibile fesele. Joncțiunea unor elemente mari de-a lungul unor muchii ascuțite, așa cum s-a văzut în exemple timpurii, ca mai vechiul *Cap de fată* (42) sau în *Portretul lui George*, e demonstrată iar, înzestrată aici cu un spor de claritate formală.

Deși reprezintă porțiunea centrală a unui trup omenesc — versiune a torsului distrus, *Primul pas* (75) — această imagine plină de delicatețe a vitalității tinerești masculine — nu trezește sentimentul vreunei lacune, a retezării unor mădulare. Concepția se susține autonom: e primul tors ca obiect. La urmă, privitorul constată totuși că părțile genitale nu există. De fapt, *Torsul de băiat* e în sine un phallus — geometrizat, cerebralizat, sublimat.

Replica în bronz a *Torsului de băiat* e cu aproximativ un țol mai mică decît sculptura în lemn; suprafața superioară a fost subțiată și apare vădit mai puțin înclinată. O excelentă lustruire și un puternic caracter tubular au înlocuit rotunjimea familiară și intimă a suprafeței lemnului. Lustruirea atenuează geometrismele, în însăși măsura în care o scoate în evidență: masa apare aerată, forma se umple de lumină. O strălucită imagine mecanică cu un minim, doar, de rezonanță omenească, lucrarea se susține prin delicatețea, simplitatea și logica liniilor ei de concepție.

Două bronzuri supralustruite, după marmura intitulată *O muză*, se impun atenției printr-o creștere în înălțime, realizată mai ales prin mărirea pieptului și brațelor. Brațul devine tubular, suprafețele exterioare, mai înainte însemnate de urma uneltei, au devenit aici netede și sclipitoare, muchea palmei, rotunjită în prima versiune, a devenit ascuțită. Partea superioară a acestor două versiuni din metal a fost alungită, așa încît creștetul iese mai mult în evidență iar brațul se înalță vertical. Ceea ce la versiunea în marmură era o ușoară sugestie a ochilor, a dispărut aici; locul de îmbinare, delicat fasonat, a pieptului cu gîtul și cu brațul, a fost scos în schimb în lumină și radical raționalizat, iar suprafețele apar în general comprimate, în interesul unei reflectivități cît mai netulburate. Evident, Brâncuși a trudit îndelung atît asupra mulajului din gips după marmură, cît și asupra bronzului rezultat de aici. *O muză* din bronz e o sculptură scăpărător de „modernă", aducînd un accent nou și inedit de sclipitoare frumusețe, de o natură diferită de marmură, înrudită mai curînd cu bronzul *Torsului de băiat.*

O a treia versiune din bronz a aceleiași *Muze* reține unghiul nou al celei precedente, dar îl scurtează pentru a-i conferi înălțimea versiunii dintîi, din marmură, lăsînd, pe de altă parte, o muchie dreaptă de jur împrejurul bazei, fără legătură cu operația fizică a cioplitului. Pornind de la umăr, chiar la nivelul joncțiunii cu linia grumazului, Brâncuși a redus destul de mult grosimea de pe latura umărului și bustului, tăind spatele de-a lungul unei linii pornite de la baza brațului și care descoperă interiorul scobit al lucrării. În sfîrșit, această versiune scoate mai mult în evidență capul, care fiind acum mai degajat de bază e mai categoric proiectat înainte.

Jumătate sculptură, jumătate plintă, *Adam* e o cariatidă masculină, încovoiată sub greutățile ce o apasă, suferind parcă o tesire. Lucrarea este simetrică, concepută identic pe ambele ei laturi. Curbura de la planul frontal lat, către gît, cur-

bura, și mai accentuată încă, mergînd către pieptănătură, explorează parcă adîncimea trunchiului în timp ce scobitura striurilor înviorează profilul; privit dintr-o parte, acesta vădește o linie elaborată și o rotunjime de forme pe care aspectul frontal n-ar fi lăsat s-o presupunem. Adînciturile din zona gîtului și-au pierdut în întregime caracterul decorativ; acestea par mai curînd o modalitate de realizare a planului curb. Fapt fără precedent, se văd urmele daltei. *Adam* e însă o sculptură neterminată.

Himera e o sculptură din toate punctele de vedere ambiguă: configurația întregului e columnară, deși lucrarea e alcătuită din trei segmente deosebite; nu reiese suficient de limpede dacă forma mediană aparține bazei inferioare sau figurii de deasupra. Extremitatea superioară și partea mediană sînt găurite, dar funcția acestor perforări e diferită: în primul caz e vorba de o funcție plastică, în cel de-al doilea de una formală. Partea de sus — precum iluzia rață-iepure — pendulează parcă între sugestia unui profil de pasăre, sau al unei fete cu coadă. Una peste alta, lucrarea își merită titlul: *Himera* e poate cea mai stranie imagine din întreaga operă brâncușiană.

Din punct de vedere formal, *Himera* încheie un ciclu de căutări creatoare în materie de statică. După *Portretul d-nei L.R.* — ridicat simetric pe un picior vertical — și *Vrăjitoarea*, așezată în echilibru asimetric pe un picior înclinat, *Himera* prezintă o distribuție inegală a greutății pe un picior vertical. Piesa are un echilibru stabil deoarece masa superioară e numai cu puțin mai mică decît baza. Cît privește greutatea, inegal distribuită, a părții superioare, ea rămîne fixă datorită masivității piciorului, care sfidează în acest fel simțul normal al echilibrului.

Suprapunînd forme din lemn, ca în cazul *Himerei*, dar reducînd totodată la minimum forța expresivă a structurii superioare, Brâncuși sculptează *Proiectul arhitectonic*, lucrare ce schițează aluziv silueta unei figuri. Ascensiunea dinspre masa scobită a trunchiului scurt, către dis-

curile groase și lustruite, cu aspect de ploscă, se face printr-o progresiune lentă și gravă. În pofida unui volum masiv și a tălpii ferme pe care odihnește, structura, ca întreg, respiră totuși un aer imponderabil, datorită organizării deschise a volumelor și purității generale de concepție. Linia e simetrică, concentrată în jurul axului central. Opera, cu excepția accentului pe verticalitate, are astfel toate caracteristicile unei coloane. De înălțime relativ redusă, variat în formă și întins mai mult pe lat, *Proiectul* reprezintă o curioasă extensie a ideii de columnă. El nu s-a păstrat decît într-o fotografie; cele trei părți componente au fost dispersate de Brâncuși însuși și n-au fost readunate decît în 1968 în cadrul atelierului sculptorului, reconstituit la Musée d'Art Moderne din Paris.

Mînuind securea cu ușurința care-i este tot mai caracteristică, Brâncuși cioplește din lemn *Coloana fără sfîrșit*. Motivul este frecvent întîlnit în arhitectura stîlpilor de poartă ca și în decorația scoarțelor din Oltenia (ținutul natal al lui Brâncuși); sculptorul îl folosise în unele piedestale cu funcție de suport abstract, repetîndu-l aici pînă la atingerea unei identități independente. Planurile sînt ușor rotunjite, suprafețele astfel înviorate scoțîndu-le geometria în evidență. Imaginea, totalmente abstractă, e de o fecundă ambiguitate, elementele organizîndu-se perechi-perechi, într-o succesiune de piramide trunchiate, cînd articulate vîrf la vîrf, cînd bază contra bază, într-un necurmat avînt și simț al mișcării.

Modulul romboidal, înalt de douăzeci de țoli, măsoară ceva mai puțin de cinci țoli la punctul celei mai mici lățimi și zece țoli la punctul lățimii maxime. Cifrele tind așadar spre o proporție de 1: 2: 4, dar Brâncuși n-a stăruit asupra acestui aspect: privită dintr-o parte, *Coloana* măsoară nouă țoli și cinci optimi, ceea ce dă, în modul, o proporție de 1—:2—:4. Dar cînd o privim nu din față ci dintr-o muchie, lățimea e mai mare, dînd o proporție de 1+:2+:4. Dacă Brâncuși ar fi ținut să realizeze o columnă cu modul de

proporţii constante, din toate unghiurile de vedere, ar fi trebuit să-i dea secţiune circulară. Un astfel de modùl ar fi adus după sine un mai mare consum de muncă şi o sărăcire în conţinut — o greşită economie.

Verticală, repetitivă, raţionalizată, *Coloana fără sfîrşit* are distanţarea artistică, obiectivitatea şi acel caracter impersonal reprezentînd numitorul comun al operei brâncuşiene. Deosebită de sculpturile lui cu subiecte din natură, *Coloana* e o operă profund decorativă, străbătută de forţa mîinii şi a cugetului plămăditor al artistului.

Un obiect destul de neobişnuit în opera lui Brâncuşi este *Cupa*, o solidă masă hemisferică prevăzută cu un disc gros în chip de toartă. Lucrarea există în patru versiuni ale căror dimensiuni confruntate merită atenţie. Înălţimile sînt 6 1/4 ţoli, 7 1/2, 9 ţoli şi 10 1/4; diametrele respective sînt 8 7/8 ţoli, 11 5/8, 17 3/8 şi 16 1/2. Doar în cazul *Cupei III* înălţimea e aproape egală cu raza. Toartele se apropie de o cincime din diametru, cu excepţia celei de-a doua, care-i puţin mai mare; a patra *Cupă* are toarta pătrată — poate rămasă neterminată. Aşadar, deşi deosebite destul de mult în dimensiuni, prima şi a patra sînt similare; în privinţa celorlalte două, a treia e scundă, cea de-a doua are o toartă mare. Considerînd drept cea mai mică pe prima, de fapt norma întregii serii, celelalte cuprind gama celor mai interesante variaţii: cea de-a doua, o schimbare de raport între două mase; a treia, schimbarea raportului dintre înălţime şi lăţime; a patra, schimbarea generală a dimensiunii.

Creaţie umilă pornită de la un artifact banal, *Cupa*, printr-un mijloc de mare simplitate, face să reiasă, întreagă, poezia obiectului. După *capul ca obiect* şi *torsul ca obiect*, *cupa* este *obiectul ca obiect*; demersul ţine de chintesenţa brâncuşiană. În comparaţie cu *Dezvoltarea unei sticle în spaţiu* (1912) a lui Boccioni şi *Sticla de absint* (1914) a lui Picasso, *Cupa* lui Brâncuşi e de o monumentală inocenţă.

Cîteodată denumită și „Cupa lui Socrate", *Cupa* n-a fost concepută pentru a fi expusă pe un piedestal, ci, fără nici o etichetă, într-o sufragerie, eventual pe o pernă, în poziție fie dreaptă, fie răsturnată. În momentul cînd Brâncuși făcea această *Cupă*, compozitorul Erik Satie, prieten apropiat al sculptorului, creea muzica sa „mobilier", gîndită să servească de fundal sonor conversației.[54] *Mica franțuzoaică*, cîndva denumită *Mlle Brâncuși*, e o construcție utilizînd pentru picioare tehnica cilindrului secționat, întîlnită și în *Portretul Doamnei L.R.* Cu toate că e mult mai plin, ca reprezentare, decît înruditul *Studiu pentru o figură* (85) observăm — nu dintr-o dată — că sculptura, de fapt, n-are brațe. Capul e asimetric, combinînd trăsături din *Noul-născut* și *Cariatida* (90). Capul mare și picioarele scurte dau acestei lucrări un aer de precaritate și echilibru copilăresc; variațiile de dimensiuni, de forme și de suprafețe, o fac umoristică. *Mica franțuzoaică*, cu expresia ei golașă și stîngăcia poziției, cu delicatețea și transparența ei, e cel mai mișcator dintre chipurile umane ale lui Brâncuși.

Altă versiune a *Micii franțuzoaice* prezintă picioare cu două secțiuni, în loc de trei; rochița e simplă, neaducînd a carapace de țestoasă, ca în versiunea precedentă; coloana centrală e netedă, fără șanțuri; capul e alcătuit din elemente mai puține la număr și mai mari. Această lucrare a fost însă distrusă de sculptor.

Torsul de tînără femeie, din onix, reia tema *Torsurilor* din 1908, 1912 (51) și (68), convertind fragmentul romantic într-un fragment esențial, de sine-stătător; toate suprafețele sînt clare și intacte. Partea frontală e înclinată înainte, planul superior coboară ușor către spate, care este alcătuit din două planuri ce se unesc la convexitatea bine rotunjită a părților posterioare; coapsele sînt reduse, dînd astfel o bază mică întregului, accentuînd calitățile de precaritate aeriană. Distincțiile anatomice ies în evidență ca rezultat al unor incursiuni abia schițate în masa compactă.
75 Regiunea pubiană, redusă în *Rugăciunea*, absentă

în *Torsurile* fragmentare precedente, apare aici sub forma unei delicate modulări a suprafeței translucide. Obiectul degajă o atmosferă de reverență.

Ceea ce nu este sesizabil în fotografie (nici pentru Brâncuși n-a fost ușor să surprindă aspectul pe clișeu)[55] — e faptul că simetria fundamentală a sculpturii e tulburată de o tendință a planului general de a se apleca într-o oarecare măsură spre dreapta, dînd naștere unei secțiuni asemănătoare unui paralelogram, ceea ce face ca lucrarea să pară lată, atunci cînd e privită dinspre dreapta, și efilată în sus, atunci cînd e privită dinspre stînga (sau, ca în reproducerea noastră, din spate, de la dreapta). Iluzia schimbării proporțiilor în funcție de schimbarea unghiului de vedere e un efect înrudit cu cel încercat de ochi în contemplarea *Coloanei fără sfîrșit*. Inevitabil în aceasta din urmă, el pare un efect premeditat la *Torsul de tînără femeie*.

Tratarea coapselor prezintă apoi, aici, un interes deosebit. Stabilind din față lățimea celor două coapse, Brâncuși le dă o grosime de două ori mai mică. Stricteţea acestui raport vizează crearea unui obiect rațional, inteligibil, din toate punctele de vedere, cît mai liber de contingențele naturale — în cazul de față, anatomice. Astfel Brâncuși poate oferi ochiului claritate formală și iluzie formală într-o conjugare plină de adevăr și, în același timp, abătută cumva de la natură.

Artistul reia apoi tema păsării verticale. Ca și zburătoarea cenușie (83), *Pasărea galbenă* nu stă pur și simplu într-o poziție dreaptă — ea se întinde în sus, pliscul ei deschis părînd să rostească o chemare spre ceruri.

Treptata împlinire a spațiilor de sub piept culminează aici într-o suprafață continuă; printr-un fel de compensație, diferența în dimensiuni dintre gît și piept devine mai mare, iar gîtul în secțiune e mai curînd pătrat, în timp ce restul volumelor e circular. Compactizarea formelor este extremă; unitatea rezultată e cu desăvîrșire nouă. *Pasărea galbenă* nu poate fi considerată drept

o simplificare a formei unei păsări, și nici ca un studiu obișnuit de dezvoltare într-un proces de concepție; sîntem nevoiți să presupunem un salt al invenției dincolo de materialele care i-au stat lui Brâncuși la dispoziție. *Pasărea galbenă* absoarbe, e drept, un număr de desfășurări anterioare — formă compactă, imagine dedusă din raționalizarea formei, verticalitate accentuată; ea aduce, prin acestea, o esențializare atît de drastică încît poate părea periculoasă. Amenințarea e dublă: ea privește atît subiectul — pasărea, cît și obiectul, sculptura. Succesul într-o întreprindere atît de aventuroasă va depinde prin urmare de o anumită poezie a formelor, și de crearea unor imagini semnificative. Pe măsură ce descriptivismul scade în intensitate, el va depinde totodată, pe cît s-ar părea, și de sporul absolut al volumului. *Pasărea galbenă* este aproape de două ori mai mare decît *Pasărea* (83).

Două bronzuri denumite *Pasărea de aur* sînt cu cîte un sfert de țol și, respectiv, un țol și jumătate mai înalte decît *Pasărea galbenă* din marmură. Dar chiar cea mai înaltă din ele fiind în circumferință mai mică, ea pare în general mult mai subțire. Bronzurile par mai ușoate și mai zvelte decît marmura, le lipsește puterea masivității și par, ca atare, mai puțin precar echilibrate pe bazele lor. În bronz Brâncuși își lucrează mai precis suprafețele.

O a doua versiune a *Domnișoarei Pogany*, dintr-o marmură cu nervuri bogate, pare să reflecte noile preocupări ale lui Brâncuși. Prin eliminarea umărului, lucrarea începe să tindă către columnar. Cele două brațe se contopesc într-o singură formă unică, mai amplă; pleoapa inferioară a dispărut, un singur plan trasînd acum ochiul și umărul feței; urechea rămîne ca un motiv în relief împreunat cu arcuirea pleoapei de sus; a dispărut de asemeni și tăietura gurii; în locul coculuí de la spatele capului, o cascadă decorativă de arcuri acoperă ceafa, încheiată, puțin deasupra bazei, într-un fel de spiră. La
77 baza gîtului se află două mici caneluri nefini-

sate, iar textura creștetului propriu-zis e zgrunțuroasă; în rest lucrarea este fin șlefuită. Cu aceste schimbări imaginea devine mai unitară, dar locul de intersecție al celor trei forme principale, la scobitura gîtului, continuă să rămînă o problemă.

Îmbinarea brațelor cu gîtul, la bază, e operă de vrăjitor. Suprafața e realmente mică, deși pare mare; efectul a fost obținut printr-o cuminte întrepătrundere a formelor. Acolo unde majoritatea sculpturilor din piatră disimulează masa bazei sub o multiplicitate de forme, multiplicitatea formelor drapează aici o bază minusculă.

Prima *Domnișoară Pogany* păstra încă ceva din calitatea de fragment; *Domnișoara Pogany II* devine un obiect de-sine-stătător. Cu următorul preț: personalitatea originalului a fost considerabil diminuată. Atenția rămîne însă concentrată asupra bogăției materialului, asupra meșteșugului artistului, asupra nobleței liniilor. Experiența bronzului, mai abstract, mai puțin variat, aduce un spor de zvelțețe; capul se înalță deasupra membrelor care-l susțin ca o corolă de floare.

O versiune din marmură a *Noului-născut* e mai puțin experimentală decît cea dîntîi; ca în cazul bronzurilor mai mici, o singură latură a nasului a fost schițată. Lucrarea se compune așadar dintr-o suprafață mare, curbă, dintr-un plan semilunar sugerînd nasul, din planul rotund al gurii și — la îmbinarea acestor suprafețe — din trei muchii deopotrivă de clare, cu excepția unui singur punct de variație, unde ampla curbă exterioară desenează josul gurii, de altfel singura tranziție lină în întreaga piesă. Această ambiguitate e cît se poate de bine plasată — la bărbia șovăielnică — scoțînd astfel perfect în evidență tonul de precizie al restului. O dată mai mult, în limitele unui obiect de dimensiuni reduse, cu elemente limitate, Brâncuși duce un model timpuriu la un stadiu de grandoare și plenitudine.

Două versiuni puțin mai mici, una în bronz, alta în oțel cromat, vin să întregească studiul

brâncușian al capului ca obiect, într-o formă esențială.

Brâncuși sculptează în 1920 o *Coloană fără sfîrșit* (păstrată integral doar într-o fotografie) pentru grădina lui Eduard Steichen de la Voulangis, în împrejurimile Parisului. Compusă din nouă forme romboidale, avînd o jumătate de romboid în vîrf și altă jumătate de aceeași formă pe un soclu scund la bază, ea pare capabilă de extindere indefinită. Planurile nu sînt aplatizate ci ușor umflate, ca și cînd s-ar fi aflat sub o presiune dinăuntru. Procesul cioplirii a fost raționalizat: o fotografie ne-a păstrat imaginea lui Brâncuși cu un fierăstrău în mînă, înaintînd în grosimea trunchiului spre locul de strîngere a unghiurilor; datorită direcției de creștere a fibrei lemnului sculptarea planurilor de legătură a muchiilor exterioare nu prezenta dificultăți deosebite, modùlele fiind anticipat însemnate prin crestături în bîrnă. Înaltă de douăzeci și trei de picioare, coloana se ridică cu naturalețe și fără ostentație pe fundalul inverzit. Efectul, de repetiție fără monotonie, se atenuează prin distanță, rămînînd totuși o prezență. Dreaptă unde totul se leagănă, de formă regulată, acolo unde totul e divers, *Coloana* reprezintă tiparul inteligenței în mijlocul exuberanței vegetale, un gest uman în sînul lumii naturale.

Brâncuși a doborît această coloană după plecarea lui Steichen din Paris. Două bucăți s-au păstrat, pe lîngă alte două coloane din lemn: una de zece picioare înă'țime, alta mai zveltă, de treisprezece picioare și jumătate. O coloană, și ea subțiratică (124), păstrată într-o fotografie, a dispărut.

Numeroasele versiuni ale *Coloanei fără sfîrșit* arată limpede că motivul acesta a fost deosebit de drag lui Brâncuși. Odată stabilite proporțiile, se poate trece direct la trasarea lor pe o bîrnă, și apoi la lucru, în mod aproape automat; opera progresează ca o litanie, fără nevoia propriu-zisă a invenției. Fiecare nouă *Coloană* pare să desfășoare o individualitate proprie. Dintr-un efort relativ mic, ia naștere un rod poetic mare. În

acest sens, *Cupa* se înfrățește cu *Coloana* ca un fel de compliment al ei, cu toată că economia producerii acesteia nu e la fel de avantajoasă. Și aici, printr-un proces simplu și grație unei forme îndrăgite, Brâncuși produce o imagine evocatoare.

Regele regilor e cea mai mare sculptură independentă făcută de Brâncuși. Începînd cu baza, putem regăsi cubul găurit din *Himeră*; urmează o spirală, inedită în sculptura lui Brâncuși, dar prezentă în atelier sub forma unui lung șurub din lemn, provenit de la un teasc de struguri; apoi, o masă cubică, cu trei părți striate orizontal sau vertical, iar a patra cu suprafața bîrnei în stare naturală; urmează un grumaz scurt, rotund și conic, crestat cu striațiuni folosite în mai multe alte împrejurări de către Brâncuși; deasupra unui ovoid mare, străpuns de două spații goale în unghi drept, avînd pe creștet un tiv îngust din care se înalță o formă amplă circulară, amintind o flacără. Din această antologie lipsește elementul de repetiție din *Coloana fără sfîrșit*, motiv rezervat acesteia și piedestalelor. Formalismului strict al părților e atenuat de caracterul mlădios al suprafețelor; aspectul columnar e la rîndul său atenuat prin alternanța maselor de dimensiuni cînd mici, cînd mari. Cu un simț economic tipic, Brâncuși și-a ușurat cioplirea striurilor orizontale, croind din fierăstrău tăieturi preliminare de-a curmezișul fibrei, întocmai ca la *Coloana fără sfîrșit*.

Alternanțele de volum, torsiunea subiacentă bazei, tensiunea din masa mediană, cununa ca de flacără din creștet, acestea toate contribuie la însuflețirea acestei opere de dimensiuni mari. Masa similară a celor trei segmente dă acestei sculpturi trăsăturile unei prezențe solide: ea nu se avîntă și nu se înalță în văzduh; ceea ce, în cazul *Coloanei fără sfîrșit*, însemna pe drept cuvînt o cucerire, aici se lasă așteptat. Combinația figurativ-decorativă sugerează mai curînd silueta unui pion de șah.

Brâncuși n-a fost mulțumit de această lucrare.[56] După ce s-a referit la ea un timp denumind-o

Spiritul lui Buddha, i-a dat titlul de *Regele regilor*. Un anume ermetism în atitudine și caracterul rebarbativ al capului ar putea-o recomanda drept o aluzie la Gengis Khan.

Plantă exotică, similară suprastructurii unei piese ca *Proiect de arhitectură* (107), e o sculptură curioasă avînd partea centrală însemnată de misterioase adînciturі orizontale. În contrast cu expresivitatea ei conținută, apare baza, adînc striată, alcătuind ca o pavăză de țepi de jur împrejurul lucrării. E o floare de cactus făcută de mîna omului.

Îndesat, compus din trei mase globulare de circumferințe imperceptibil diferite, obiectul acesta reprezintă o nouă încercare în seria tentativelor de a sonda posibilitățile columnare. *Coloana fără sfîrșit* fiind un studiu de repetiție, *Regele regilor* — un studiu despre variație, *Plantă exotică* poate fi considerat un studiu asupra valorilor închise.

Vas e un cilindru evazat, prevăzut cu un motiv decorativ plat, venind dinspre două laturi; aici, din nou, o concepție formală a fost umanizată de artist prin gingășia tratării. Precum în cazul *Cupei*, interiorul n-a fost scobit. *Vasul* nu poate primi în el nimic, dar invocă acele flori, iubite de Brâncuși, pe care însă nu le-a transformat niciodată în subiecte.

O mînă poate fi considerată reminiscența *Unei muze* sau a *Domnișoarei Pogany*. Cioplită dintr-o așchie de marmură, ea are la încheietură o modulație alungindu-i parcă unduirea. E mîna devenită obiect. Această mînă pare să întruchipeze mai puțin membrul anatomic, cît simțul însuși al mîngîierii. În mod inevitabil, o simțim opusă *Mîinilor* individualizate și gesticulante ale lui Rodin.

Respingînd mitul lui Jupiter prefăcut în lebădă, cu gîtul încovoiat, Brâncuși inventă o fabulă proprie în care *Leda* devine lebădă.[57] Sculptorul a descris *Leda* sa în următorii termeni: fata îngenuncheată se apleacă pe spate și, astfel făcînd, linia sînilor și a capului devine una cu capul păsării îndrăgostite.

Claritatea acestei concepții e însă pătrunsă în toate aspectele ei de ambiguitate: în imaginea și ideea metamorfozei, în îndoielnicul echilibru al lucrării, în simbioza a două forme cu totul diferite, în dubla posibilă înțelegere a formei superioare: pătrunzînd în masa bazei, sau înălțîndu-se din ea. Încheietura exiguă dintre cele două elemente sfidează proprietățile fizice ale pietrei (de altfel, obiectul s-a și rupt în acest punct), dar nicăieri, poate, logica lui Brâncuși n-apare mai limpede decît tocmai în elaborarea acestei articulații. Unghiul creat aici nu mai este îmbinarea sau alunecarea unei forme în cealaltă; linia e ascuțită, demonstrînd perfect întîlnirea unui segment columnar de trei laturi, cu un plan curb complex. Aparenta inevitabilitate a situației sugerează o componentă cu valoare morală; deducem de aici nu numai faptul că Brâncuși purcede logic, dar și că își asumă consecințele ce derivă din formele și din viziunea proiectată.

În *Leda* elementul superior, activ, are o structură limpede; deși rotund și împlinit, e pe de altă parte rigid și viguros, proiectat în jos, triunghiular în secțiune, pe toată lungimea. Ovoidul, pasiv, este organic, subtil, mai insesizabil.

Pînă la urmă *Leda* ne dă o imagine fundamentală atît pentru mitul grec cît și pentru imaginația brâncușiană: e vorba de o icoană a rodniciei. Reprodusă în 1924 într-o publicație bucureșteană, piesa purta într-adevăr titlul „Fecunditate“ [58]. Referindu-se la *Începutul lumii*, H.P. Roché spune că lui Brâncuși „îi plăcea mai mult s-o vadă așezată pe o pernă sau pe un divan sau, și mai bine în poală, unde s-o poată mîngîia cu mîna, cu ochii închiși“.

Mai armonios decît *Sculptură pentru orbi* și mai puțin organic de cît corpul *Ledei* — *Începutul lumii* e structurarea unui ovoid. Sub aparenta lui rotunditate se ascund o serie de planuri, mai puține decît în *Sculptură pentru orbi* și cu tranzițiile mai subtil concepute. Simpla rotunditate ar fi dus la o simplificare fără probleme; organizarea de planuri subiacente e factorul care

conferă sculpturii lui Brâncuși stringența ei vitală, făcînd din ea un receptacol de lumină.

Dar *Începutul lumii* nu se mulțumește să demonstreze perfecta stăpînire de către sculptor a materialelor minimale. În timp ce *Sculptură pentru orbi* ascunde parcă un „clocot" în sîmburele ei protuberant, *Începutul lumii* e, la acest punct, compact și neted. Tranziția de la extremitatea lunguiață la cea rotundă comportă o mișcare, ca drama taciturnă a întoarcerii unui cap. *Începutul lumii* este o masă surprinsă parcă în actul însuși al extinderii către o nouă dimensiune. Impresia lui Ezra Pound a fost a unei iminente levitații[60]. Oricum l-am considera, *Începutul lumii* e o formă cu viitor, poate chiar o formă a viitorului, gravidă — în plinătatea ei — de toate posibilitățile.

Pasărea cenușie, puțin mai mică decît *Pasărea galbenă*, e marcat mai efilată în regiunea pieptului; drept urmare, trecerea dinspre gît la picior e mai directă și rapidă. Secțiunea, mai curînd circulară, este ovoidală, o cută îngroșată trecînd de-a lungul șirei spinării. În contrast cu trăsăturile pline și cu relativa varietate a *Păsării galbene*, *Pasărea cenușie* e subțiratică și unitară. Progresiunea verticală e realizată cu ușurință și iuțeală.

Adam (1917) își atinge împlinirea abia în figura compozită intitulată *Adam și Eva*, din 1921. Opera continuă modul vertical, serial și simetric, atît de scump lui Brâncuși.

Atît din punct de vedere figurativ cît și din punct de vedere literal, baza lui *Adam* are angularitatea formei și directețea de factură proprie multora din postamentele făurite de Brâncuși. *Eva*, pe de altă parte, e numai linii curbe, elaborată cu precizie, într-o structură generală amintind de *Portretul Doamnei L.R.*, sau de alte forme specifice, ca cele pe care le regăsim în *Portret* (92) și *Cupă*. Contrapunctul de planuri curbe în partea superioară a *Evei* e rezultatul intersectării a două linii — una pornită din față, cealaltă dintr-o latură. Muchea fină

care răsare aproape de partea posterioară a *Evei* definește granița între curbele simple dintr-o parte și curbele complexe din spate, ceea ce dă *Evei* o delicatețe care lipsește lui *Adam*. *Eva* e o icoană a erotismului și germinării, organică, mobilă, aproape audibilă.

Adam și Eva înfățișează în bărbat factorul de răspundere, cel pe care se reazemă, răsfățată, femeia — floare a existenței omenești. Ambele fățuri privesc în exterior spre lume: a lor este cununia contrariilor, hotărîtă de gustul și libera alegere a creatorului lor. Sîntem destul de departe de uitatea esențială a *Sărutului*, cu cei doi îndrăgostiți pierduți pentru lume, adînciți unul întru celălalt.

O nouă versiune a *Sărutului* din piatră brună e cea mai gingașă tratare a temei de pînă în prezent. Dalta, pila și ciocanul par să fi jucat la suprafață doar, accentuînd impreceptibil masa. Muchiile exterioare ale celor două capete sînt delicat rotunjite; liniile despărțitoare dintre corpuri și brațe, tranziția de la brațe la trupuri — mai înainte atît de clar redate — aici sînt abia schițate. Suprafața aspră a părului e împărțită în două șuvițe marcate printr-un delicat desen șerpuitor; pe una din părți, ochii sînt incizați fără nici o sugestie de volum; în timp ce pe cealaltă parte, ochii și pleoapele ies în relief. Suprafața e cînd compactă, cînd întreruptă, reapare punctarea care caracterizează *Sărutul* (94) — de astă dată nu limitat la creștet, ci trecînd pe umeri, între brațe, pe corp. Efectul de lumină calmă pare stelar, auriu. Către sfîrșitul vieții, Brâncuși a montat această lucrare pe o masă rotitoare. Altă variantă a *Sărutului*, săpată dintr-o lespede de piatră în care artistul a fixat două inele, ni-l arată creîndu-și propriul său folclor. Alternată cu martelarea ciocanului, dalta ciugulește piatra, scoțînd în relief linia, părînd să nu tulbure cu nimic suprafața. Un *Sărut* interiorizat și surîzător făcînd parcă ecou versului lui John Donne: „La fel cu-a îngerilor noștri păzitori, deosebirea sexelor, în noi, pierise". Brâncuși

încearcă din nou tema capului de copil ca obiect. Sculptează două forme rotunde, lunguiețe, schițînd o ușoară despicătură pentru ochi și-o ușoară ridicătură la nas. Lucrat din piatră albă, capul care — precum *Sărutul* (135) și (136) — poartă urma sculei lui Brâncuși, prezintă un mic plan rotunjit sub nas, în chip de gură; la capul din piatră neagră, grijuliu finisat, gura nu e însemnată, planul mai amplu începînd să descrească din vîrful nasului. Acesta e, de altfel, o variațiune pe tema *Noului-născut*.

Brâncuși s-a străduit aici să evite atît naturalismul (47) cît și inventivitatea (84) prezente în capetele de copil precedente. Artistul pare absorbit doar de intenția redării rotunjimii pline a primului somn de prunc. Rezultatul e emoționant și gingaș, chiar dacă interesul rămîne limitat. E dificil să te concentrezi asupra unei reprezentări atît de minimale.

Tors de fată ca și *Torsul de tînără femeie* (115) este un studiu al spațiului pelvian feminin, dar s-ar părea că punctul lui de pornire e mai curînd o lucrare anterioară decît un model propriu-zis. Indicațiile anatomice ale torsului sînt eliminate, păstrîndu-se doar inclinația înainte și rotunjimile posterioare: caracterul de precaritate e accentuat pînă la sugestia instabilității. Ovoidul brâncușian al originilor, *Începutul lumii*, se află aici așezat în poziție verticală, — aievea unui recipient pregătit pentru alte începuturi. Avînd un singur plan drept, o singură muchie circulară și, în rest, o amplă suprafață curbă — *Torsul de fată* e una din cele mai concentrate imagini create de Brâncuși.

Un al doilea *Tors de fată*, are aproximativ aceeași înălțime și lățime ca cel dintîi. Dar planul tesit de sus este mai mic iar grosimea părții inferioare considerabil sporită.

Încă mai minimal este *Peștele* făurit de Brâncuși dintr-o lamă de marmură lunguiață, cioplită eliptic și ascuțită la una din extremități. Convexitatea simetrică, de ambele părți ale axei, dă
 naștere unei forme care se avîntă spre margini

cu mai multă sau mai puțină precipitație: rapid către cap, mai domol către coadă, încet către coamele ventrale și dorsale. O netezire perfectă a suprafeței face posibilă această imagine unde materia pare degrevată de orice rezistență. Brâncuși a trebuit să coboare destul de mult pe scara ordinei zoologice, spre a găsi subiecte oferind cîmp de exercitare unor preocupări axate în principal pe unitate, raport apropiat, limitare plastică. Acest *Pește*, versiune poetică a unei forme naturale, este, în esență, o imagine a fluidității și plutirii, a străpungerii fără fricțiune.

Peștele este foarte puțin „sculptură", în sensul în care Brâncuși a conceput pînă în prezent acest lucru — anume ca formă dotată cu gravitate și masă, înălțată pe o bază. Aici mișcarea tinde mai curînd de-a curmezișul decît spre verticalitate: e vorba de o modalitate nouă pentru Brâncuși, mai puțin semeață, mai puțin antropocentrică. Instabil, lipsit de gravitate, *Peștele* este, dintre toate lucrările lui Brâncuși, cea mai dependentă de bază în existență și poziția ei în spațiu. Totodată însă, postamentul ei e o oglindă circulară: *Peștele* se oglindește în ea, plutind parcă. Acest întreg creează o imagine — de fapt un univers — ale cărui limite nu mai par hotărnicite de membrana formei.

Tot acum Brâncuși montează o versiune din gips a *Păsării galbene* (116) pe un piedestal de marmură, explorînd un chip nou al zburătoarei, versiune absorbind sensul mișcării, anterior concentrat în picioare.

În 1923, sculptorul termină o lucrare, începută probabil cîțiva ani mai devreme, și intitulată *Socrate*, operă în felul ei unică, deși cuprinde un număr de trăsături vechi și familiare. Găsim aici piciorul cilindric din segmente întîlnit în *Portretul Doamnei L.R.* și în *Mica franțuzoaică*; dar, de astă dată, pedunculul sprijină o masă foarte mare. Ca *Himera* și *Regele regilor*, masa aceasta e găurită, dar la două nivele. Golurile sînt complexe, rezultînd din intersectarea mai multor procese de scobire. Un prim plan a fost eliminat împrejurul

celor două margini ale cavității mari; de ambe părți, această cavitate mare, precum și în fața celei de mai jos, sculptorul a crestat două ample scobituri. Se percepe procesul cioplirii în nivele. Marea masă de deasupra, cu deschiderile ei, are ceva aerian, ca de balon la capătul unei sfori — impresia de mare greutate primejdios menținută la înălțime, fiind absentă.

Ca în cazul celorlalte opere implicînd un factor de echilibru, piciorul lui *Socrate* are caracteristici speciale de reazem. Piciorul *Portretului Doamnei L. R.* (73) pare limpede un adaus; cel al *Vrăjitoarei* (99) modulează prin cîteva planuri de tranziție mai înainte de-a deveni drept; în *Himera* (106) și *Socrate* (lucrare începută probabil la puțin timp după cea dintîi), piciorul redevine o trăsătură distinctă, deși formal înrudită cu restul; în *Eva* (134) piciorul seamănă cu cel al *Doamnei L. R.*, tranziția forțată spre membrul vertical fiind justificată tematic, mai curînd decît din punct de vedere formal.

Piciorul de sprijin este de fapt marea problemă a sculpturii cu suprastructură grea. A asigura o asemenea sculptură, legînd-o, printr-un unghi oarecare, de bază ar fi fost o rezolvare simplă și evazivă. Așa încît opțiunea lui Brâncuși pentru un picior făcînd parte integrantă din concepția generală a lucrării e mai curînd morală decît practică. Accentul cade pe invenție: căci a „elabora" un punct de reazem înseamnă a-i adumbri latura funcțională, precum și poziția inferioară în ierarhia de valori a operei; a-l reduce la o simplă masă funcțională înseamnă a-l separa de întreg. Realizarea unui echilibru de sine-stător, prin unitate de concepție și subordonarea fundamentală și varietatea liniilor însemna alegerea căii dificile.

În 1918 Erik Satie compune opera *Socrate*; era epoca prieteniei cu Brâncuși, care citea pe-atunci pe Platon. Satie, o inteligență din cele mai scăpărătoare și mare „causeur", poreclise pe Brâncuși (care era cu zece ani mai tînăr ca el) „mezinul lui Socrate". Să fie *Socrate* portretul lui Satie sau

al lui Socrate? S-ar părea în orice caz că este capul unui personaj care vorbește sau cîntă.

De fapt, *Regele regilor* marchează ultima aventurare a lui Brâncuși în tehnica „spațiilor goale". După această etapă practicarea „deschiderii" în material nu-l mai interesează; sculpturile lui vor „fi transparente", deși monolitice și negăurite.

Astfel, o nouă versiune în lemn a *Torsului de băiat* nu mai prezintă nici un spațiu deschis între sculptura propriu-zisă și bază. Planul superior, tăiat, se apropie de paralela cu baza mai mult decît versiunea dintîi, dar e ușor înclinat către dreapta. Aceste aproape imperceptibile modificări față de linia originalului, ca și reducerea în dimensiuni, fac din *Tors de băiat II* o sculptură mai delicată mai puțin declarativă.

Probabil că în 1923 Brâncuși detașează capul *Micii franțuzoaice* (114); ea devine astfel un obiect independent, o construcție de volume întrepătrunse.

Pasărea în spațiu descinde din *Pasărea* (142), fiind o noutate atît din punctul de vedere al formei cît și al semnificației. Noua *Pasăre* nu mai stă în picioare, nu se mai alungește pe verticală ci, mai curînd, pare să se autopropulseze spre înălțimi. Pliscul deschis a cedat locul unui exiguu spațiu plan; piciorul etajat a fost raționalizat, căpătînd forma unui con șlefuit. *Pasărea în văzduh* e cu circa 40% mai mare decît *Pasărea* (133); luat separat, trupul măsoară aproape cu nouă țoli mai mult, *Pasărea* avînd însă exact aceeași circumferință: s-ar putea spune să *Pasărea în văzduh* „conține" varianta precedentă — extinsă însă și rafinată.

Piciorul nu e parte integrantă din corp, ci o piesă de marmură separată, atașată acestuia printr-o tijă interioară. Înțelegem că numai un argument lăuntric din cele mai puternice a putut determina pe Brâncuși să recurgă la acest extraordinar expedient: împreunarea a două piese de marmură.

În locul împărțirii cap-corp, caracteristică *Păsării* anterioare, sau a împărțirii *cap-corp-picior* caracteristică studiului intermediar — *Pasărea în*

văzduh se înfăţişează ca o structură binară compusă din corp şi picior. Corpul care înainte vreme se avînta în sus, cumva mai anevoie, pornind de la punctul de sprijin reprezentat prin zigzagul activ al bazei, se articulează, de astă dată cu iuţeală, datorită îndoitei linii a pieptului arcuit pe de o parte şi a coamei spinale, drepte, pe de alta; avîntul în sus e datorat propriului picior, de formă conică şi efilată. Baza propriu-zisă e un cilindru sobru.

Referindu-se la schimbările pe care le-a introdus pornind de la prima versiune a *Păsării*, Brâncuşi mărturisea: „voiam să înfăţişez *Măiastra* înălţîndu-şi capul, dar fără ca acest gest să fie vreun semn de trufie, dispreţ sau sfidare. Aici era greutatea, şi numai la capătul unei trude îndelungate am izbutit să includ gestul dorit în mişcarea zborului"[61].

Începînd să fie descriptivă, *Pasărea în văzduh* creează „semnificaţia" printr-o interrelaţionare de forme pure. Într-adevăr, asemănarea propriu-zisă cu o pasăre (aceasta se avîntă destul de rar în zbor vertical) e foarte mică; de altfel, cîţiva ani mai tîrziu, în ochii unei părţi a opiniei publice americane, aceasta n-a trecut drept „pasăre".

Reducerea de volum corporal la *Pasărea în văzduh* — în cazul mai recent al *Peştelui* — e o chestiune de grad în abstracţiune dar, totodată, şi de linie absolută; sculpturile sînt lungi şi au contururi mult mai puţin curbe.

Am putea considera că cea dintîi a fost produsă printr-o alungire a *Păsării de aur*; cel de-al doilea printr-o întindere şi aplatizare a *Începutului lumii*.

Un *Peşte* din bronz polisat, mai mic cu un sfert de ţol decît *Peştele* din marmură (141), se înfăţişează ochiului ca un obiect lucitor, decorativ. Văduvit de sensul „facerii" ce emană din marmură, el a devenit perfect impersonal — un fulger de lumină. Brâncuşi spunea că n-a vrut să înfăţişeze un peşte, ci „străfulgerarea spiritului lui" [62].

Deosebită de marmură, versiunea în bronz a *Începutului lumii* e perfect şlefuită. Oglinda com-
89 pactă a suprafeţei nu mai poate reţine variaţiile

subtile caracteristice marmurei, în care schimbările gradate de luminiscență merg mînă în mînă cu structura cristalină a materiei. Acest bronz, plin de eleganță și aproape fără trup, este uneori expus pe un disc lustruit, atașat parcă propriei imagini reflectate de oglindă.

Lunga strădanie a artistului căutînd forma esențială l-a împins spre monoforme. Brâncuși se zbate, confruntat cu problema unei varietăți mai bogate în resurse decît aceea susținută de modul columnar simplu, cel ilustrat de *Regele regilor:* problema ce se pune e a disparității formale. Dacă adăugînd ovoidului din *Sculptura pentru orbi* un element, Brâncuși ajunsese la *Leda*; dacă tăind la un capăt același ovoid, crease *Torsul de fată*, artistul preface, de astă dată, ovoidul în elipsoid, îl așază în picioare, și-i adaugă trei elemente mărunte și foarte diferite. Ovalul buzelor, inelul cocului și ornamentul țuguiat de la spate (oarecum asemănător coroanei în chip de flacără a *Regelui regilor*) sînt, cu toată franchețea, atașate masei centrale pe muchia unui plan de simetrie bilaterală.

Joncțiunea se dovedește la fel de variată ca însești formele: ornamentul stă de-a lungul planului, buzele taie transversal, cocul stă de-a curmezișul. Acesta conține, așadar, singura deviere de la simetrie, la care se adaugă, o desfășurare curbă, de partea lui dreaptă. *Negresa albă* — căci despre ea este vorba, odihnește pe bărbie, fiind fixată excentric față de mijlocul bazei cilindrice care-i servește de gît. Spre deosebire de *Domnișoara Pogany* unde ochii și tăietura gurii conferă sens unui conținut lăuntric, la *Negresa albă* nu poate fi vorba de nici o iluzie. Brâncuși încearcă să înfăptuiască unitatea și adîncimea folosind o constelație simplă de elemente. Lipsa unei relații și interiorități organice face ca percepția să oscileze, între chipul unui cap și o asamblare simplă de forme.

Nouă și plină de greutăți — această încercare a fost înfăptuită de Brâncuși printr-un act de cutezanță; folosirea marmurei albe. La originea

inspirației lui Brâncuși a stat o tînără negresă asupra căreia i s-a atras atenția prima oară, la o recepție, de către altă tînără, numită Eileen[63]. Sculptorul dăltuise un portret al lui Eileen (1922—23? — astăzi pierdut) și împreună au făcut haz de faptul că portretul ei era din onix negru, în timp ce al negresei era sculptat din marmură albă.

Corpul plin de energie și piciorul de reazem, puternic, al *Păsării în văzduh* (146) apar considerabil reduse ca circumferință în noua versiune mai subțiratică, concepută de Brâncuși în metal. În acest proces, raportul dintre complex și simplu, sau între corp și picior, ce caracteriza versiunea din marmură a fost inversat. Piciorul are o mai mare încărcătură de forță, corpul se face mai iute, unitar, atît datorită subțierii părții mediane, cît și prin aplatizarea unghiului oblic alcătuit din teșitura și curba frontală.

Proiecția în sus a suprafețelor curbe alcătuind trupul *Păsării în văzduh* naște o formă ascuțită; teșitura practicată la acest nivel poate fi privită și ca o tăietură în această desăvîrșită — poate prea desăvîrșită — formă, creînd în ultimă instanță imaginea ei efectivă. Așadar teșitura introduce o situație mai complexă decît cea a reprezentării pliscului deschis, la versiunile precedente. Ea creează o imagine ușor trunchiată, pe care mintea o poate eventual întregi printr-un act al imaginației, într-un demers de prelungire a liniilor de forță și profil ale corpului: *Pasărea în văzduh* se autoîntregește în avîntul ei spre înalt.

Cocoșul duce mai departe acea relativă complicare prezentă într-o lucrare mai veche, ca *Negresa albă* — ca și cînd Brâncuși ar reacționa cumva împotriva propriei sale tendințe de „reducere la limită". *Cocoșul* marchează un succes parțial și datorită faptului că formele inspirate din treptele inferioare ale regnurilor naturale se supun mai docil raționalizării decît complicata formă omenească. Pe lîngă aceasta, atunci cînd lucrează în lemn, Brâncuși e mai puțin înclinat spre prețiozi-
 tate, decît atunci cînd lucrează în piatră; ine-

rentă lemnului e dimensiunea lungimii și o anume orientare tipică, elemente în care sculptorul se simte totdeauna în largul său.

Cocoșul e structurat din două lungimi și două axe; alcătuirea piesei folosește de fapt linia de creștere a unei bucăți de trunchi cu o creangă. Fibra lemnului crescînd în lungul celor două elemente, puterea de sprijin a piciorului — altminteri subțire — suportă cu uimitoare naturalețe greutatea unui corp exagerat de mare, și care acceptă la rîndul său cu ușurință forma în care a fost prelucrat. Ca *Vrăjitoarea*, această sculptură ar fi fost greu, dacă nu imposibil, de cioplit dintr-un trunchi obișnuit.

Printre altele, lucrarea ne reamintește că vîrfurile sînt rase sau imperfect ascuțite — oricum niciodată agresive — în sculptura lui Brâncuși. Notăm că spatele *Cocoșului* se povîrnește lin din coamă și că planurile îndinților sînt așezate pe dinăuntru, într-o economie amintind trăsăturile frontale, ocrotite, ale *Rugăciunii* — unde spatele are rolul unei streșini.

Colțurile interioare ale seratiei stau aproximativ pe același plan cu triunghiul de sus; colțul frontal ocupă alt plan; acesta, întocmai ca la *Pasărea în văzduh*, întîlnește proiecția părții dorsale la puncte situate în afara și în prelungirea sculpturii.

Capul lung și efilat, cumpăna masivă a cozii, repetarea motivului frontal, dau naștere unei imagini a *Cocoșului cîntînd*, una din înfăptuirile magice ale operei brâncușiene. Magică, de bună seamă, întrucît nu există plisc, creastă, pene; în locul lor un mănunchi de trăsături fără echivalent în animalul propriu-zis, dar care sugerează arcuirea, energia nervoasă a unui cucurigu. Încordat, alert, surprinzător, inteligent — formă întruchipată a gîndului, *Cocoșul* este una din cele mai înalte expresii ale artei și meșteșugului lui Brâncuși, făcut accesibil în cea mai publică formă cu putință.

În continuare, Brâncuși se dedică unei versiuni la scară mărită a *Cocoșului*, după toate probabilitățile avînd punctul de pornire într-un studiu

în humă, continuat apoi printr-un mulaj direct în gips. *Cocoşul II* măsoară aproximativ unsprezece picioare, deci aproape o dată şi 1/3 cît *Cocoşul I*. Pe lîngă dimensiune, deosebirea cea mai notabilă faţă de originalul din lemn este o verticalitate mult mai pronunţată: în timp ce spatele versiunii din lemn face cu orizontul un unghi de 55°, partea dorsală a gipsurilor *(Cocoşul I şi II)* fac cu acesta unghiuri de 77° şi, respectiv, 72°.

În gips, spre deosebire de versiunea în lemn, planul triunghiurilor din vîrf e proporţional mult mai mic decît al picioarelor. La versiunile în gips, planul semieliptic din faţă e mult mai lung decît la originalul din lemn; îndinţuirea e totodată mai adîncă. În aparenţă fragile şi unghiulare, gipsurile, privite în ansamblu, sugerează un elan mai degrabă forţat, de o trăinicie relativ problematică.

În vara anului 1924, Brâncuşi creează un aşanumit „Templu al crocodilului" pe plaja mediteraneeană de la St. Raphael. E o lucrare făcută în joacă, curînd abandonată în voia elementelor, dar, mai întîi, sculptorul o fotografiază.

Titlul, dacă nu forma, revelează însă o ambiţie ce trece dincolo de elaborarea altor sculpturi izolate.

Pentru *Pasărea în văzduh* din marmură galbenă, Brâncuşi concepe un picior cu formă unduitoare, soluţia cea mai bună de pînă acum pentru rezolvarea acestei trăsături, relaţionată aici — prin însăşi subţirimea ei — cu piciorul *Cocoşului*. S-ar putea să fie vorba de o pasăre pe care Brâncuşi a încercat s-o cioplească dintr-o singură bucată şi care se va fi rupt. Locul delicatei joncţiuni dintre elementul de sus şi de jos a trebuit reparat; este probabil că îmbinarea lor nu se făcea în felul abrupt, propriu *Păsării în spaţiu* (150), ci printr-o curbă continuă. Ultima *Pasăre* e mai scundă decît celelalte două, piciorul e mai lung, iar circumferinţa substanţial redusă; de asemenea, unghiul format de teşitura din vîrf faţă de curba frontală e mult mai mic. Aceste modificări au drept rezultat

crearea unei *Păsări* în general mai zvelte, de o mare eleganță.

Torsul de față III, din marmură, e mai scund cu 1/5 decît versiunea din onix (140) deși cu 1/10 doar mai îngust și cu 1/8 mai puțin gros. E așadar cea mai mică și mai „adunată" din cele trei versiuni ale acestui motiv, progresînd de la un caracter întrucîtva plat, către o relativă rotunditate.

Torsul de față III este ca o ideală pară, tăiată la extremitatea superioară. Ca și ultimele versiuni ale *Sărutului* (135 și 136), ca și versiunile secunde ale *Sculpturii pentru orbi* și ale *Torsului de băiat*, lucrarea prezintă o imagine mai gingașă, mai puțin incisivă decît cele care au precedat-o.

La *Capul de femeie* din marmură, lipsesc cu desăvîrșire trăsăturile, cu excepția unui colăcel de coc, la spate. Țeasta este ca un glob neted și nediferențiat, abstracție făcînd o ușoară teșire sugerînd obrazul. Această perfectă autonomie formală are un caracter de diagramă, repudiind în egală măsură anatomia, asemănarea și psihologia. Cu siguranță, acest *Cap de femeie* nu e decît *Danaida* (60) refăcută, după un interval de cîțiva ani. Domnișoara Pogany vizitează din nou pe Brâncuși în 1925 și pare plauzibil ca modificările operate în această lucrare să fi avut pentru sculptor și altă semnificație decît una strict formală.[64] Apoi, o dată mai mult, Brâncuși pune ovoidul să odihnească pe vîrf, cu partea de sus prevăzută cu un ornament în formă de măciulie. Reprezentarea este mai neutră încă decît în *Cap de femeie*.

Eileen, căci despre ea este vorba, este portretul unei tinere care obișnuia să-și poarte părul adunat la spate, într-un mic conci. Toate trăsăturile omenești fiind șterse, se cere privitorului un efort pentru a putea intui aici atributele unui cap; se remarcă însă rotunjimea plină a profilului frontal, aplatizarea părții din spate, unde ceafa își dă întîlnire cu cocul. Oricum, chipul rămîne ambiguu, căci evită efectul biomorfic grație unei perfecte simetrii a preciziei în linie, și, totodată, datorită faptului că economia formelor curbe e

distribuită în funcție de claritatea axelor verticale și orizontale din interior.

La versiunea din bronz a *Ledei*, ovoidul este fasonat cu precizie, astfel încît lumina curge lin peste metalul polizat; forma e dotată cu mai multă tensiune decît originalul din marmură, deși reține calități de elasticitate prin contrast cu caracterul aici accentuat mai țeapăn al formei superioare. Dimensiunile mici ale ariei de joncțiune dintre cele două forme sînt mai rezonabil înfăptuite decît în marmura originală, în timp ce desăvîrșirea liniei și suprema reflectivitate a acestui obiect iau literalmente ochii. O masă aurie pătrunsă de lumină, *Leda* îmbină meșteșugul și poezia într-o adevărată operă minune. La cîtva timp după finisare, lucrarea a fost montată — ca și, mai înainte, *Peștele* — pe un disc de metal polisat prevăzut cu o mișcare de înceată rotire.

În *Căpetenia*, un gît gros și o tigvă mică vin să răstoarne raporturile obișnuite ale capetelor lucrate de Brâncuși, creînd o masă impasibilă, cu profil inelegant. Brâncuși a tăiat o „felie" în pepenele obrazului adăugînd pe creștet o bucată de fier ruginos, și realizînd astfel o monumentală expresie a autorității vulgare. Mijloacele de tratare sînt evidente și se pot număra pe degete; privitorul le simte efectul și sensul: o coloană croită pentru alcătuirea capului și gîtului, o crestătură adîncă pentru gură, întregul încununat cu fier. Simțul umorului, delicat în *Negresa albă* și *Cocoșul*, devine gros și malițios în *Căpetenia*. Se pare că Brâncuși a intenționat să satirizeze pe papă, mai degrabă decît pe un conducător militar sau politic.[65]

Portretul lui Nancy Cunard * poartă un conci încolăcit cu desăvîrșit meșteșug, fasonat într-un mod minunat, atașat unui cap și unui gît strict simetrice, fără a face însă parte din el. Linia generală fiind prețioasă, portretul comunică totuși o notă țipătoare, ecou al stilului de eleganță mo-

* Domnișoara Cunard, poetă și patroană a poeților, a fost o prezență spirituală în viața artistică a anilor '20.

dernă, precară și sofisticată; de altfel lucrarea mai poartă și titlul de *Tînăra doamna sofisticată.*

La *Căpetenia,* forma centrală și voluminoasă a capului suferă amputarea unei guri despicate; în *Portretul lui Nancy Cunard* avem de-a face cu un adaos — cocul extravagant. Ambele lucrări sînt comentarii asupra excesului; în *Portretul lui Nancy Cunard* nu găsim însă nici o muche ascuțită.

S-ar putea ca relația cocului cu capul să fi fost sugerată lui Brâncuși de încercarea mai vechiului *Templu* dedicat crocodilului. Sculptorul pare în orice caz să fi reflectat destul de mult asupra acestei construcții, de vreme ce trimite prietenului său Roché nu mai puțin de patru fotografii ale încercării, menționînd-o și directorilor de la *Little Review* [66].

Întorcînd pe dos capul lui *Nancy Cunard* și eliminîndu-i cocul, tăind pe de altă parte un plan înclinat înaintea încheierii gîtului, putem observa cum ia naștere *Păsăruica.*

Păsăruica este mica zburătoare nedezlipită de cuib, numai pîntec și plisc deschis. Lucrarea are același spate drept, înclinat înainte, ca precedentele opere, *Cocoșul* și *Căpetenia*; profilul de la spate, drept, deși e tras înapoi puțin, apăruse și la prima *Pasăre în văzduh* (146) din marmură. Ultima lucrare avînd partea dorsală complex elaborată fusese *Adam și Eva* (1921); de atunci începînd, mijloacele lui Brâncuși devin însă mai economice. Imaginea ca întreg se cuprinde iute, dintr-o privire.

Morfologic vorbind, *Păsăruica* se situează între *Torsul de fată* și *Pasărea în spațiu;* pliscul și forma capului provin de la aceasta din urmă, cu acea stare de frăgezime dolofană, nediferențiată, și instabilă a celei dintîi. La prima privire, o simplă formă elegantă de expresivitate limitată, *Păsăruica* este totodată o demonstrație a limbajului formelor interdependente, caracteristic stilului brâncușian. Creată după *Torsul de fată* și *Pasărea în văzduh, Păsăruica* „umple" parcă un

loc în această serie, deși, evolutiv, pare să provină din mai recentul *Portret al lui Nancy Cunard.*

Ca și *Pasărea* (146) din marmură albă, *Pasărea în văzduh* din marmură cenușie n-a fost croită dintr-o singură lespede de material, ci din două bucăți împreunate. E cea mai înaltă pasăre creată de Brâncuși, cu un spor relativ mic în rotunjime față de mai vechea *Pasăre* (154), și avînd o șiră dorsală aproape verticală; unghiul oblic, la întîlnirea tăieturii superioare cu curba frontală e mai înclinat decît la versiunile precedente; piciorul, 16,4% din totalul înălțimii, e de o flamboianță calmă. Grație unor atare modificări, această *Pasăre* ni se înfățișează drept cea mai zveltă dintre păsările făcute de Brâncuși, dotată cu o eleganță și un sens al înălțării mai pronunțat decît *Pasărea* din marmură galbenă (154) și mult deosebită de *Pasărea* bombată și energică, sculptată mai înainte de artist în marmură albă.

Printr-o modificare de extraordinară senzație, *Pasărea în văzduh* din marmură albă se ridică pînă la o înălțime de șaptezeci și doi de țoli, e, cu alte cuvinte cu mai bine de 1/3 mai înaltă decît *Pasărea* din marmură cenușie. Circumferința crește proporțional; piciorul, în schimb, prea puțin, realizînd abia 13,98% din înălțimea întregului, ceea ce și face să fie relativ mai scurt decît la precedentele două păsări din marmură; corpul ultimei *Păsări* din marmură cenușie era mai lung cu aproximativ șaptesprezece țoli, iar piciorul ei cu un țol și un sfert.

În mod surprinzător, cea mai înaltă *Pasăre* sculptată pînă acum de Brâncuși e croită dintr-o singură bucată de marmură, locul de întîlnire al corpului cu piciorul rămînînd curios de fin. Aici linia nu mai creează tranziția lină de la o formă la alta, ca la ultimele *Păsări;* dimpotrivă, baza corpului este ușor protuberantă deasupra piciorului.

Brâncuși descoperă în sfîrșit mijlocul tehnic de a sculpta această formă alungită evitînd ca, la punctul ei de maximă finețe, s-o spargă, sau să-i pericliteze integritatea. E de presupus că sculptorul a ajuns la crearea piciorului relativ mai scurt

în temeiul unor considerente de ordin tehnic; masa relativ mare și grea a corpului par să fi sugerat ușoara protuberanță din dreptul încheieturii.

Un al doilea exemplar al *Sculpturii pentru orbi* modifică proporțiile celui precedent, într-o manieră frapantă. Secțiunea e eliptică, nu rotundă, ca în versiunea dintîi; obiectul e relativ plat și odihnește mai relaxat pe bază, fără a părea să se înalțe de pe soclu. Dimensiunile indică o deviație sistematică față de original, unde lățimea și grosimea coincideau; aplatizînd lucrarea, Brâncuși a menținut grosimea dîndu-i în schimb o lățime nouă, aproximativ media lungimii și grosimii.

În stadiile ei ultime, *Sculptura pentru orbi* a fost cioplită direct din ciocan, nu din daltă, și nu e exclus ca cele două versiuni mai vechi ale aceleiași forme să fi fost lucrate într-un mod asemănător.

A doua *Pasăre în văzduh*, cioplită dintr-o singură lespede de marmură, măsoară în înălțime 74 3/8 țoli. Piciorul ei — relativ, cel mai înalt — deține 16,5% din înălțimea întregului. Comparat cu ultima *Pasăre*, corpul a crescut cu 1 țol jumătate în lungime, piciorul cu 2 3/8 țoli.

O recentă reparație devenită necesară în 1966 a dezvăluit structura intimă a acestei sculpturi. În interiorul *Pasării* se afla fixată o bară rotundă din alamă, avînd un diametru de 5/8 de țol, fixată într-un strat subțire de ciment. Bara măsura în lungime 55 1/2 țoli din care 43 1/4 în interiorul *Păsării*, prin mijloc, restul de 12 1/4 pătrunzînd baza cilindrică (6 3/4 țoli) și coborînd în jos pînă în piedestal. Bara e perpendiculară pe bază și trece aproape de suprafață în partea frontală a piciorului, ca și în zona dorsală a corpului propriu-zis. Singură verticalitatea foarte strictă a barei putea preveni spargerea pietrei sub propria-i greutate sau la o eventuală lovire. (Sculptura s-a spart, de altfel, sub efectul unei căderi violente.) Înclinația corpului pe spate făcînd un unghi mic față de verticală, o bară dreaptă pătrunsă în interior înaintează pe o distanță mare,

foarte aproape de suprafaţa exterioară a piesei; era aşadar necesară pătrunderea corpului pînă în adîncime, unde capătul barei să poată odihni într-o zonă unde materialul, avînd carne suficientă de jur împrejur, să-i asigure trăinicia.

La secţiunea eliptică a încheieturii dintre picior şi corp, grosimea marmurii este abia de un sfert de ţol în faţă şi spate, şi lateral, sub un sfert de ţol, de ambe părţi. Aproape exact o treime din secţiune e aşadar ocupată de metal şi ciment, numai două treimi fiind marmură. Suprafaţa secţiunii măsoară doar un ţol pătrat, sprijinind o masă înaltă de mai bine 62 de ţoli.

Nu există nici o îndoială că atunci cînd a sculptat această *Pasăre* (ca şi celelalte asemenea ei) Brâncuşi a perforat mai întîi cu burghiul, în lungime, blocul de piatră, fixînd apoi bara în interior, dînd ulterior formă coloanei şi ajustîndu-i liniile în funcţie de locaşul barei din interior. O mare parte din lucru, mai cu seamă în faza finisării, era probabil executat cu dalta pneumatică, instrument cu bătaia scurtă şi uşoară, imprimînd pietrei un şoc mult mai moderat decît o daltă acţionată cu ciocanul obişnuit, şi degrosînd materialul, încetul cu încetul, în răstimpuri scurte; forma finală şi suprafaţa se finisau prin pilire şi abrazare.

Înalte şi monolitice, *Păsările în văzduh* sînt nu numai miracole de artă şi uimitoare pilde de stăpînire a meşteşugului — ele sînt performanţe inginereşti cu toleranţe foarte apropiate de proiectul de bază.

Altă *Pasăre în văzduh* din bronz are drept model *Pasărea* (162) din marmură cenuşie; piciorul şi circumferinţa sînt însă mai mari, în timp ce lungimea corpului descreşte cu puţin, în raport cu versiunea precedentă. Piciorul reprezintă aproximativ 18% din înălţimea totală, fiind, relativ, cel mai înalt reazem de acest fel din cariera lui Brâncuşi. Corpul, destul de plin, piciorul lung şi subţiratic, contrastează mai puternic ca niciodată — un contrast accentuat de sclipirea metalului — şi produc o imagine a înălţării mai curînd emo-

ţională decît energetică, ca în versiunile anterioare (146 şi respectiv 162).

Negresa blondă este o replică în bronz a *Negresei albe* în marmură (147), şi pare să marcheze un progres faţă de aceasta. În metal, ataşarea conciului de cap nu mai pare fragilă; buzele şi podoaba de la spate creează impresia de a face mai mult parte din masa capului. Modelul ornamentului este schimbat, lucru care nu se întîmplă prima oară odată cu trecerea de la marmură la bronz: în marmură vîrful central odihnea pe un plan teşit, aici, în schimb, planul este frînt înăuntru, ceea ce face ca formele în chip de pană, sus şi jos, să pară mai lungi şi mai subţiri, întreg elementul fiind înzestrat cu mai multă delicateţe şi strălucire.

Patru *Peşti* din bronz marchează variaţii mici dar deloc întîmplătoare faţă de marmura originală (141). Unul din aceştia (168 a) creşte în înălţime cu o jumătate de ţol; un altul (168 b) e mai scurt în lungime cu 7/8 ţol; următorul, cu 3/8 ţol; cel de-al patrulea e mai scund cu 1/2 ţol şi mai scurt cu 3/8 ţol. În privinţa înălţimii, raportul de lungime variază de la 1:3 la 1:3,67, ceea ce face ca cel dintîi să fie (relativ) şi cel mai scurt din toţi *Peştii* făuriţi de Brâncuşi, iar ultimul, cel mai lung. Toate cele patru piese sînt montate pe discuri de metal lucitor, iar primii doi au fost înzestraţi de sculptor cu piedestale minuţios gîndite.

O zveltă *Pasăre în văzduh* din bronz, dezvoltată pornind de la versiunea în marmură (163), e mai înaltă decît aceasta, sporul de înălţime provenind, desigur, de la picior. Această *Pasăre* taie răsuflarea privitorului, arcuirea ei puternică spre înalt răscolind în mod irezistibil spiritul.

Două noi versiuni din bronz ale *Păsării în văzduh* par să provină fie din bronzul anterior (166) fie din exemplarul din marmură (162). Bronzurile au fost realizate prin mulaje în gips după unul din acestea; dimensiunile au fost modificate atît în timpul mulajului cît şi în procesul turnării. Atunci cînd o imagine radical nouă încolţea în mintea lui Brâncuşi, el o sculpta direct în piatră.

Dar, așa cum am mai văzut, piciorul *Păsării* (150) apare o singură dată în acel bronz; el a fost conceput în gips.

Păsările în văzduh (170 și 171) marchează o progresivă dar redusă creștere în înălțime față de antecedenta versiune (166). Cea dintîi are corpul mai plin, cea de-a doua e mai efilată, mai verticală, cu un picior mai svelt și mai gros, ceea ce îi și dă o expresie de maiestuoasă reticență. Versiunea (170) se situează, din punct de vedere morfologic, între (166) și (171); privind-o, constatăm prezența parțială a sensului înălțării, caracteristica celei dintîi, îmbinată însă totodată cu mai marea soliditate și unitate a celei de-a doua.

O versiune din bronz după *Păsăruica* (161) aduce o ușoară reducere în dimensiuni. Nemaifăcînd parte din stirpea „păsărilor" din marmură, linia și luminozitatea ei o apropie de celălalt univers brâncușian, cel al lucirilor sclipitoare. Metalul polisat creează într-adevăr efecte necunoscute pietrei: planul teșit, culegînd diferențiat oglindirile suprafeței curbe, dă uneori senzația unei deschideri spre interior, ca apoi să redeștepte ochiul la duritatea realității concrete. Alternanța dintre iluzie și realitate creează un efect ușor cubist.

O secundă versiune în marmură a *Negresei albe* (149) demonstrează inepuizabila capacitate a sculptorului de a plasa o mulțime de schimbări de finețe, și alte ajustări, într-un obiect de dimensiuni reduse.

Negresa Albă II e imperceptibil mai înaltă decît *Negresa albă* originală; baza crește și ea foarte puțin. Conciul a sporit în înălțime, relativ mai mult decît capul; acesta mai cuprinde și alte modificări: ambele laturi sînt netede, planul vertical e mai apropiat de planul simetriei generale a capului, axul vertical prelungește axul capului (nu mai există impresia înclinării înainte) ceea ce evidențiază ușoara aplecare pe spate a creștetului; baza e mai rotunjită (curbura nu se mai deformează în vederea joncțiunii cu capul, ca în versiunea precedentă), cocul pare aproape detașat,

plutind tangent cu suprafaţa mare. Întîlnirea prin tangenţă a acestor două suprafeţe curbe e condiţionată şi de faptul că micul conci e de fapt ataşat capului, asigurarea legăturii făcîndu-se printr-o tijă ascunsă în interior. Ornamentul de la spate e un element de continuitate cu linia generală a *Negresei blonde* (167) deşi e mai fragil; penele de sus şi de jos, probabil sculptate cu ajutorul unei dălţi pneumatice, sînt încă şi mai lungi şi mai subţiri. Acest ansamblu e aşezat pe postament mai aproape de margine, creînd o impresie de precaritate, de lucru separat.

Fiecare amănunt al acestei compoziţii e stăpînit cu neşovăielnică măiestrie de un simţ al exactităţii învăţat, pe cîte s-ar părea, din prelucrarea răbdătoare a versiunii din bronz. Ca şi metalul polisat, marmura albă are calităţi de claritate şi abstracţiune care sînt absente în marmura cu nervuri a originalului, evocînd, într-un fel, trăsături vegetative.

Uşorul spor în dimensiune, contrapunctul acestor elemente accentuat diferenţiate, claritatea de formă şi culoare, totul contribuie să dea *Negresei albe II* un aer de nobleţe calmă şi de spirit spumegător.

Păsăruica mare, din marmură, e aproape de două ori mai înaltă şi mai lată decît vechea *Păsăruică* (161), dar numai cu 1/4 mai groasă. Coama dorsală e mai apropiată de verticală, lucrarea fiind în ansamblu mai lunguiaţă decît *Păsăruica* antecedentă. Relativ şi absolut mai înaltă, *Păsăruica mare* s-a înălţat aici, căpătînd proporţii serioase. Monumentală ca statură, simplă din punctul de vedere al concepţiei, lucrarea trece dincolo de propria-i imagine, atingînd sferele formei pure.

Între planul oblic terminal şi marea suprafaţă curbă se întinde un plan îngust menit să atenueze muchia de demarcaţie dintre cele două suprafeţe mai ample; către vîrf această muchie devine potenţial primejdioasă, atît din punctul de vedere al sculpturii însăşi cît şi al privitorului. Aşa se face că nu există plan de tranziţie la baza planului

oblic, unde, materialul fiind rezistent, suprafețele se întîlnesc făcînd un unghi mare. Acesta pornește din laturile planului oblic unde cele două suprafețe ample se îmbină într-un unghi aproape drept; de la aceste extremități fine, el se amplifică treptat către vîrf, unde forma e mai ascuțită și mai gingașă. Planul își croiește singur linia, mijlocind între conturul celorlalte două. Avem de-a face cu o operă de mare tact și știință sculpturală, căci este vorba de rafinarea unui obiect și așa rarefiat. Realizarea aceasta e frapantă la toate *Păsările* cu plan oblic terminal.

Portretul d-nei Eugene Meyer Jr. este alcătuit din trei secțiuni distincte: capul, reprezentînd mai mult de jumătate din înălțimea întregului, gîtul prelung, și, în sfîrșit, pieptul, care ține loc de soclu; capul în sine se subdivide cu delicatețe în unități secunde. Capul și gîtul își dau întîlnire alcătuind un unghi ascuțit categoric, în timp ce gîtul și pieptul formează, la locul întîlnirii lor, un unghi obtuz, nu mai puțin categoric; în schimb la formele capului, tranziția se face lin — în unghi obtuz, între pieptănătura neșlefuită și frunte. Aceste unghiuri contribuie la crearea unei mișcări care s-ar putea apropia de cea a *Păsării în văzduh* sau a *Portretului lui Nancy Cunard:* o mișcare pornită de jos, urcînd pe verticală prin tulpina lucrării, năzuind spre descătușarea finală, în afară, sus, de-a lungul masei principale. Rapidă și impetuoasă la *Pasărea în văzduh,* schimbătoare și capricioasă la *Portretul lui Nancy Cunard,* mișcarea aceasta apare maiestuoasă și controlată în chipul din marmură al *D-nei Eugene Meyer Jr.*

Ca toate lucrările realizate după *Fiul risipitor* din 1915 (cu excepția noilor versiuni după *Domnișoara Pogany, Nou-născutul* și altele, cîteva, cu geometria ușor clătinată) — *Portretul d-nei Eugene Meyer Jr.* este simetric; de la dinamismul inerent structurilor asimetrice, Brâncuși a progresat spre o afirmare calmă și ordonată, de echilibru.

Neobișnuit aici este contrastul dintre liniile frontale și dorsale ale profilului — animat în față,

drept în spate. Ne aflăm la punctul culminant al unei serii de lucrări prin care Brâncuși duce spre un nou punct concepția sa despre *ax* și despre *relativitatea elaborării părții dorsale* în sculptură.

Îndepărtîndu-se de un număr însemnat de alte lucrări (ne referim la sculpturile columnare — ca *Leda, Negresa albă, Torsul de băiat* etc. — avînd ax central, indiferent dacă drept, oblic sau bifurcat), Brâncuși realizează acum o serie de obiecte în care axul suferă o mutație, împins la suprafață, către spate. Șira spinării e aparentă în corpul *Păsării în văzduh* și al *Cocoșului*, partea dorsală e de asemenea vizibilă la *Căpetenia* și *Păsăruica*, cum și în *Portretul lui Nancy Cunard* (opere datînd din perioada 1923—1925); expresia lor formală cea mai limpede reapare acum în *Portretul d-nei Eugene Meyer Jr.*, unde el străbate de jos în sus întreaga structură într-o verticalitate perfectă. Deși terminat în 1930, acest *Portret* fusese conceput cu vreo cinci sau șase ani mai devreme.

Împingînd axul spre spate, Brâncuși dă un spor de subtilitate organizării „seriale" prezentă de altfel și în lucrările sale mai vechi — *Coloana fără sfîrșit, Regele regilor, Plantă exotică* — eliminînd totodată desfășurarea elaborată a părții dorsale, ca în *Cariatidă* (90) sau, în exemplul ultim: *Adam și Eva*. Profilul părții din spate e redat în trăsături simple și regulate, toate formele pornind de aici, fiind proiectate înainte. Sculptura capătă un grad mai mare de unitate putînd fi și mai iute cuprinsă de privire.

La *Portretul d-nei Eugene Meyer Jr.*, masa mare a capului, proiectată înainte, nu devine cu nimic mai aeriană prin faptul perforării — ca în cazul lui *Socrate* —, după cum nu-i nici contraechilibrată prin altă formă, ca în *Portretul lui Nancy Cunard;* forma stă în spațiu prin verticalitatea feței, paralelă cu șira spinării. Fața calmă și gîtul bombat sînt tratamente familiare, și, o dată mai mult, culoarea materialului dă prilej lui Brâncuși să creeze o provocatoare contradicție (modelul lui era o femeie frumoasă, cu forme pline, dar blon-

dă)*. Cu masivul cub urmat de un cilindru — tot din marmură neagră — care-i servește de soclu, *Portretul d-nei Eugene Meyer Jr.* măsoară în înălțime peste nouăzeci de țoli. Dimensiunea, marele stil, unitatea nesofisticată dintre sculptură și soclul ei, obținut prin mijloace mecanice, creează o imagine de eleganță, suavă, distantă și somptuoasă, fără precedent în opera de pînă acum a lui Brâncuși.

Versiunea din lemn a *Portretului d-nei Eugene Meyer Jr.*, începută probabil în 1924 și terminată după versiunea din marmură, părăsește înaltele proporții ale celei dintîi. Forma inferioară, de dimensiuni mai mici, nu mai sugerează pieptul; piesa e redusă la imaginea unui cap și a unui gît, cel dintîi proiectat mai îndrăzneț înainte.

Putem presupune că proiectarea capului înainte și exiguitatea piciorului sînt la limita permisă de stabilitatea obiectului. Aceeași concepție formală, tradusă însă într-o formă mai înaltă, ar fi dus la o necesară reducere în dimensiuni a capului, sau, în caz contrar, la o mărire a piciorului. De fapt, Brâncuși a și optat pentru încorporarea acestor schimbări într-o ulterioară versiune din marmură. Prin acest aspect lucrarea se înrudește cu altele, cu care împărtășește un simț de căutare a echilibrului: *Portretul d-nei L.R.*, *Vrăjitoarea*, *Himera*, *Socrate*, *Cocoșul*.

Peștele din marmură albastră, lung de șase picioare, are partea superioară mai plată decît versiunile anterioare, de dimensiuni mai mici; de asemenea, botul efilat s-a pierdut, și forma obiectului se subțiază treptat către coadă, începînd de la „capul" masiv, nu din zona mediană, către extremități, ca în celelalte versiuni; ca și acestea, *Peștele* albastru se sprijină în echilibru pe un punct din mijloc, puțin către față. În pofida intervalului de la prima versiune în marmură

---

* Făcînd parte din familia Meyer de la *Washington Post*, d-na Eugene Meyer Jr. este o cunoscută colecționară de artă chineză și a avut în proprietatea ei cinci Brâncuși.

(141), în ciuda schimbărilor de proporții survenite la *Peștele* din bronz, și a marii creșteri în dimensiuni absolute, acest *Pește* din marmură albastră regăsește întocmai proporțiile primei versiuni.

Sculptura e simetrică pe planul vertical ce traversează axul în lungime — de asemenea cînd e privită din oricare unghi. Dar dacă este adevărat că în numeroase alte opere manevrarea formei de către Brâncuși reușește să le ascundă simetria, în cazul *Peștelui*, artistul o elimină cu dinadinsul, păstrînd în schimb din ea un scurt moment. Neobișnuita lățime a tăieturilor curbe din *Timiditate* (88) — lucrare simetrică(!) — e redusă, în *Peștele* din marmură, la o simplă muchie, masa alcătuindu-se din protuberanța fețelor laterale.

Peștele din 1930 este imaginea unei făpturi submarine, boante și mari, creînd impresia plutirii deasupra infimului ei punct de sprijin. Șlefuirea suprafeței cu nervurile ei creează iluzia unei treceri prin ape. Prin dimensiuni și prin gravitatea pe care o degajă, *Peștele* din marmură albastră este o lucrare destinată așezării în for public, mai curînd decît delectării individuale; în genul artei publice, opera aceasta aduce o neobișnuită notă de cumpătare.

Considerată ca simplă formă, ea se caracterizează printr-o bine definită subtilitate subiacentă rimplității ei inițiale și care te cucerește. Urmărești muchia superioară compactă, pierzîndu-se în forma botului; muchia principală e mai puțin strîns deliniată, dar e subțire și ascuțită; printr-un artificiu de ambiguitate, ea trece în muchia domoală a părții de jos, care la rîndul ei se întoarce, descriind o curbă amplă și lentă, către muchia de sus. La fel de variate, deși mai anevoie de urmărit, sînt pătrile componente; forma aceasta, redusă la extrem, se cere privită cu multă atenție. Poate fi interpretată ca obiect (un imens *coup-de-poing*) dar și ca reprezentare — fiind atunci o reușită mai frapantă decît cele obișnuite la Brâncuși. E forma însăși a ideii de Pește.

Ca în cazul *Portretului d-nei Eugene Meyer Jr.* axul *Animalului nocturn* e la suprafaţă; el acoperă toată lungimea bazei. Asemănător *Peştelui* în orizontalitate, deosebit de el în secţiune adîncă, *Animalul nocturn* reprezintă o variaţiune ambiguă tipică, pe tema unei imagini precedente mai limpezi. În linii mari forma pare obţinută prin răsturnarea pe dos a *Peştelui*, retezat, scurtat şi cioplit drept de-a lungul muchiei de jos, rotunjit apoi în afară. Schimbarea de contur şi secţiune ţine de o ordine similară cu a *Peştelui*, dar sugestivitatea şi elaborarea minimă a acestei forme de lemn fac din ea una din cele mai liniştite şi totodată neliniştitoare creaţii ale lui Brâncuşi. Printr-o contradicţie tipic brâncuşiană, ea a fost montată pe o placă rotitoare.

Sculptura în gips (179) prezintă pe de o parte o formă plină şi rotundă la care s-a ajuns prin modelare sau adăugire — iar pe de altă parte cîteva forme angulare care rezultă din degroşare, din intersectarea unui număr de fierăstruiri prin masa materialului — excelentă pildă de economie brâncuşiană.

Forma din gips pare la prima vedere studiul auster al unor elemente angulare şi curbe în opoziţie, al contactului plin şi al întîlnirii prin tangentă cu baza. Neîndoielnic, avem de-a face cu o stilizare împinsă la extrem a *Fîntînii lui Narcis* (82), un edificator exemplu al metamorfozelor brâncuşiene, trăsăturile fundamentale ale operei timpurii sînt aici armonizate cu cele din *Animal nocturn*. În timp ce ni-l putem închipui pe acesta din urmă ca rezultat al unei serii de operaţii externe avînd punctul de pornire în *Peşte*, *Forma de gips* poate fi concepută ca rezultatul restructurării lăuntrice a *Animalului nocturn*. Cele două lucrări se înrudesc prin surprinzătoare raporturi metrice: gipsul are aproximativ aceeaşi lungime, fiind, în linii mari, cam o dată şi jumătate mai înalt decît acesta, şi de două ori mai gros — „în linii mari" însemnînd aici un spor de cîte un centimetru.

Forma din gips fusese probabil destinată *Templului iubirii*, proiectat de Brâncuși cu cîtva timp mai înainte.*

Doisprezece ani după *Domnișoara Pogany II*, își face apariția a treia versiune, vădind ducerea mai departe a unor trăsături inițiate atunci. Înălțimea e aceeași — n-ar fi fost motiv să fie modificată — în timp ce toate celelalte elemente ale compunerii sînt împinse la expresia lor ultimă. Arcurile treptuite ale pieptănăturii, acum mai apropiate gîtului, coboară pînă la baza lucrării, încheindu-se într-un motiv circular. Cele două brațe s-au contopit fără ezitare într-unul singur, secțiunea transversală a bazei acestuia stînd în același plan cu gîtul de care este lipit.

Suprafața superioară a acestui braț nu se mai îndoaie la încheietură. Pleoapele sînt mai pronunțate, coborînd pînă la nară; mîna e mai scurtă, curmată în dreptul arcuirii sprîncenei. Lucru important, nu există suprafețe aspre, toate elementele componente fiind, de astă dată, compact cuprinse de suprafețe netede. *Domnișoara Pogany III* este un univers sinuos, de o infinită varietate de aspecte, bine conținut în unitate.

Despre ea Brâncuși a spus: „Poate, într-o zi, să mă gîndesc la o interpretare încă și mai bună. Cine ar putea vreodată spune cînd o operă de artă e terminată?" [68] Totuși, Brâncuși nu s-a mai gîndit să făurească altă interpretare mai bună. În pragul abstracției conceptuale totale, această piesă reține doar o reverberație omenească venită ca din depărtări; următorul pas către o modalitate mai formală încă ar fi însemnat pierderea definitivă din vedere a inspirației originale. Ceea ce inițial pornise ca un portret ar fi ajuns să capete caracteristicile unei abstracții nespecifice și generalizate, un scop pe care Brâncuși îl mai atinsese odată în *Cap de femeie* (157).

---

* Ezra Pound către William Bird, într-o scrisoare datată 11 noiembrie 1926: „Oricum, îți poți lăsa închipuirea să colinde, cu privire la cursul artei moderne; de-aș fi avut venituri, mai ales în timpul anilor 1912—14, atunci Epstein, Grandier, Lewis... Și, ulterior, templul lui Brâncuși etc".

Transpus în bronz, *Portretul lui Nancy Cunard* suferă un număr de prefaceri formale. Diferența în înălțime, de un țol trei optimi, se explică prin aceea că unghiul conciului apare mai vertical iar gîtul s-a alungit. Masa capului a rămas aceeași cu excepția zonei îmbinării cu grumazul, care-i mai mică. Gîtul însuși — spre deosebire de forma, mai curînd cilindrică, a originalului din lemn — înaintează în chip de muchie ascuțită, o trăsătură mai ușor de obținut în metal decît în lemn. Gîtul, mai mult conic, și verticalitatea conciului, creează un sentiment mai stabil de echilibru decît acela sugerat de linia ușor căzătoare la versiunea în lemn. Adăugat creștetului, conciul din lemn i se aplică abrupt; metalul, prin natura lui continuu, a permis lui Brâncuși să creeze o tranziție alunecătoare între cele două elemente.

Turnate în bronz, *Negresa blondă II* și *Domnișoara Pogany III* nu trec prin vreo neașteptată transformare: trecînd în bronz ceea ce fusese piatră de culoare nisipie — *Domnișoara Pogany III* atinge, într-un fel, un spor nou de lumină. O fermitate a liniei, o atenuare a facturii, de obicei aparente în bronz, erau deja evidente în originalele din marmură. Acestea fuseseră influențate de alte bronzuri mai vechi.

O notație în dreptul intrării: *Coloana sărutului*, din Catalogul Brummer din 1933, sună în felul următor: „Detaliu din proiectul Templului iubirii".

Pornind de la mica versiune de început (95), coloana s-a înălțat atingînd o statură impozantă, încununată acum de un capitel desfășurat. Ariile adiacente motivului circular au fost întrucîtva alterate, în primul rînd printr-o adîncă incizie semilunară, deasupra și dedesubt; elementul central, divizat, ușor protuberant față de planul coloanei, sugerează un corp sferic îmbrățișat. Ca și versiunea timpurie, coloana se constituie din patru părți egale.

Lățimea capitelului e de două ori mai mare decît înălțimea respectivă, egală cu lățimea coloanei. Totuși, simplitatea acestor raporturi nu sare în ochi datorită întreptuirii capitelului, a distorsiunii

prin perspectivă a volumelor și a bombării motivului circular. Privit în sine, capitelul e de un decorativism superlativ, deosebit de grăitor pentru geometria vie, practicată de Brâncuși în făurirea piedestalelor și a operelor cu destinație publică. (Cîțiva ani după aceea, sculptorul avea să toarne un nou mulaj după această coloană, așezînd-o, pentru început, cu capitelul în jos, spre a crea modelul unui spațiu interior necesar „Templului meditației", proiectat pentru maharajahul de Indore.

Sculptînd alte două *Păsări în văzduh*, una în marmură albă și alta în marmură neagră, Brâncuși atinge explorarea finală a temei în acest material. *Pasărea* albă e cu doi țoli mai scurtă decît ultima zburătoare realizată în marmură (165), relativ mai mare în circumferință, și cu piciorul mai lung. *Pasărea* din marmură neagră e cu doi țoli mai înaltă decît mai vechea înaripată (165) și, deci, cea mai înaltă dintre toate *Păsările* lui Brâncuși; e relativ mai plină la corp și, cu piciorul puțin mai scurt decît precedenta (185). Ambele sînt alcătuite din bucăți separate, corp și picior.

Într-o declarație făcută lui H. P. Roché [69] în primăvara anului 1936, după toate aparențele destinată a fi trimisă maharajahului de Indore, Brâncuși spunea:

„Înălțimea *Păsării* nu spune în sine nimic. Proporțiile lăuntrice ale obiectului fac totul.

La cele din urmă *Păsări* diferențele se deslușesc mai greu în fotografie. Cu toate acestea, fiecare marchează o nouă inspirație, neatîrnată de cea precedentă. Aș putea oricînd arăta prietenului dumitale, în tipare turnate în gips, subtilele diferențe.

Păsările mele alcătuiesc o serie de obiecte diferite, în urmărirea unui singur țel, rămas neschimbat.

Realizarea ideală a acestui obiect ar fi o mărire care să umple bolta cerului.

Ultimele *Păsări*, cea albă și cea neagră, sînt cele în care m-am apropiat cel mai mult de dreapta

măsură — și m-am apropiat de această măsură în măsura în care am fost în stare să mă lepăd de mine însumi".

Cocoșul, sculptură în bronz cu patru țoli mai înaltă decît versiunea în lemn din 1924 (151), pare mult mai mare deoarece piciorul e disproporționat de lung, unghiul făcut de spinare fiind cu aproape zece grade mai aproape de verticală, în timp ce coada e mai puțin proiectată înapoi. Schimbarea survenită s-ar putea sugera și în următorii termeni: profilul *Cocoșului* din lemn poate fi înscris într-un dreptunghi, aproape exact de două ori mai lung decît lat; profilul *Cocoșului* din bronz, într-un dreptunghi avînd înălțimea de peste trei ori și jumătate mai lungă decît lățimea. Cele patru crestături ieșind în afară alcătuiesc planuri net paralele, ca de altfel și îndințuirile interioare — relație care, în lemn, era aproximativă. Această precizie, reducerea masei cozii, gradul de elevare mai mare și polisarea materialului se îmbină spre a „dematerializa" acest *Cocoș*, în comparație cu versiunea din lemn.

O nouă făptură în canonul creațiilor brâncușiene este *Foca*, ce-și face apariția în 1936. Ca și alte opere, *Foca* își are mitologia ei; cu toate acestea, ceea ce e incontestabil e că Brâncuși a studiat animalul, fapt care reiese foarte clar dintr-un număr de excelente fotografii descoperite în atelierul artistului.

Aproape tot atît de minimal ca *Peștele* prin numărul redus de elemente componente, *Foca* — precum *Peștele* — e impozantă prin dimensiune. La urma urmei nici măcar imaginea nu este atît de nouă: într-adevăr, dispoziția volumelor e similară cu cea întîlnită mai devreme în structura *Ledei*. Dar în locul împreunării a două elemente, ca în cazul *Ledei*, avem aici de-a face cu o unică formă continuă, al cărei element capital este încovoierea axului. Lucrarea are o construcție simetrică, secțiunea e, în general, rotundă, cu excepția părții inferioare — unde curba se teșește creînd o masă mai plată — , coada și capul, unde curba este intersectată de un plan drept, avînd o funcție

plastică foarte asemănătoare cu cea a pliscului terminal la *Pasărea în văzduh.* Odihnind pe curbatura părții posterioare, înclinată mult înainte, această formă precară are nevoie de un ic, amplasat dedesubt, pentru susținerea echilibrului. Imaginea aceasta fluidă se menține însă în spațiu, datorită celor două planuri verticale: planul invizibil de simetrie pe care se sprijină axul și planul vizibil, al capului, alcătuind cu acesta un unghi drept.

Deși planul „facial" e asemănător tăieturii pliscului la *Pasărea în văzduh,* diferențele există, și ele ridică întrebarea: în definitiv ce anume a tăiat aici sculptorul? În cazul *Păsării în văzduh,* așa cum am văzut, tăietura poate fi concepută și ca o retezare a ceea ce ar fi fost o ușoară continuare în sus a formelor suprafeței. Primul impuls ar fi deci de a încerca proiectarea *Focei* înainte, dincolo de planul „facial"; dar constatăm că o astfel de proiecție n-ar putea în nici un caz produce o formă brâncușiană, reductibilă prin tăiere. Totuși, imaginînd o proiecție a gîtului *Focei* dincolo de cap, planul „facial" s-ar păstra în aceeași relație cu efilarea masei, asemenea tăieturii terminale din pliscul *Păsării.*(*Foca* și ultimele *Păsări* invederează proporții similare de efilare către vîrf.) Suprafața curbă a creștetului *Focei* pare așadar să deschidă (sau să închidă) tăietura planului terminal. Într-adevăr, capul *Focei* e un motiv creat de Brâncuși prin *tăierea de-a curmezișul* a unui motiv mai vechi. E vorba de o recapitulare a mișcării de înaintare ascendentă implicită în gîtul diagonal. Unitară, cu vastele ei suprafețe libere de accente, *Foca* se situează, din punct de vedere formal, între *Leda* și *Pasărea în văzduh,* axul încovoiat al celei dintîi fiind aici încorporat tegumentului fluent și continuu al celei din urmă. Complexă prin curba descrisă, prin echilibru, ca și prin orientarea ei spațială — această formă eluzivă aproximează fluida muscularitate a subiectului semnalat de titlu.

Pregătind monumentala sa *Coloană fără sfîrșit* de la Tîrgu Jiu, Brâncuși execută un studiu în gips, înalt de aproape zece picioare. Modulul rom-

boidal măsoară aproximativ 30 de centimetri lățime la punctul de joncțiune, 60 de centimetri lățime între punctele cele mai distanțate, și 120 centimetri în înălțime, păstrînd astfel raportul de 1:2:4 al mai vechilor *Coloane* de lemn. În schimb o ușoară (accidentală?) creștere a dimensiunilor orizontale și o accentuată rotunjire a planurilor laterale fac ca, în comparație cu mai vechile *Coloane* din lemn, acest studiu să pară mai puțin aerian, mai legat de pămînt.

Un model detaliat al *Porții sărutului*, executat cu toată grija, scoate în evidență trăsături caracteristice de economie ale artei lui Brâncuși: ambele coloane au fost turnate după unul și același model, cioplit în piatră; lintoul de asemenea, a fost asamblat din două părți egale.

La începutul lunii iunie 1937, Brâncuși merge la Tîrgu Jiu pentru lucrările unui monument închinat eroilor. „Templul iubirii" rămăsese un vis abandonat, „Templul meditației", un proiect pentru viitorul apropiat. În parcul din Tîrgu Jiu, Brâncuși avea să realizeze prima sa operă de concepție publică.

Poarta sărutului a fost meticulos ridicată la scară, pornind de la modelul lui Brâncuși, iar *Masa tăcerii* și *Scaunele* au fost cioplite după dimensiunile date de sculptor în 1938. Materialul este o varietate de travertin cunoscută sub numele de *bampotoc*. Sculptarea *Porții* a fost executată în 1938, de un asistent al artistului, după desenele făcute de Brâncuși la scara 1/1.

Masa tăcerii are o suprafață rugoasă, cu laturile mai șlefuite. Măsoară în înălțime 76 cm și 295 cm în diametru. Se compune din două mari tăblii de înălțime aproximativ egală, cea de deasupra ieșind puțin în afară. *Masa* e înconjurată la o oarecare depărtare de douăsprezece scaune rotunde, echidistante, din piatră. Aceste scaune monolitice, înalte de 55 cm au un diametru de 45 cm. La un moment dat, în timpul instalării, Brâncuși le așezase perechi-perechi, la o distanță funcțională de masă[70]; se pare că, ceva mai tîrziu, într-o fază secundă, ele au fost depărtate de masă, totuși

perechi. Nu este clar cine și în ce moment le-a așezat în poziția ocupată în prezent.

Masa seamănă cu masa din gips din atelier, pe care sculptorul lucra și mînca, precum și cu soclurile unora din sculpturile sale mari. Brâncuși spunea că ideea scaunelor i-a fost sugerată așezînd două jumătăți de portocală una peste alta, cu suprafețele bombate lipite vîrf la vîrf. Aceste scaune, deși par alcătuite din jumătăți de sferă reasamblate pol la pol, sînt cu aproape 55 cm mai înalte decît propriul lor diametru.

Suprafețele *Porții* sînt dăltuite, porii pietrei pe alocuri sînt deschiși; deși aparent construită din două coloane și un lintou masiv, *Poarta* este de fapt alcătuită din lespezi și blocuri de piatră. Înălțimea ei e de 527 cm și lățimea de 658 cm. Coloanele au 5 picioare și jumătate; deschiderea interioară e de 10 picioare iar înălțimea de 11. În contrast cu aceste dimensiuni ample, acoperișul plan al lintoului înaintează foarte puțin deasupra planului coloanelor — doar cu 4 centimetri. Pe lintou e incizat motivul *Sărutului*, repetat de 16 ori pe cele două fronturi mari și de 4 ori pe laturi. Pe coloane se află adînc sculptate — din toate patru laturile — un motiv foarte asemănător „ochilor față în față" din *Sărutul*. Pe laturile *Porții*, la cîțiva pași depărtare, se află două bănci joase, concepute tot de Brâncuși.

Coloanele *Porții* sînt desigur o dezvoltare a *Coloanei sărutului* (184). Spațiul de deasupra motivului a dispărut aproape cu desăvîrșire, săpătura în formă de semilună apare doar dedesubtul chenarului circular, iar cercul interior nu se bombează în afara planului coloanei; în comparație cu proporțiile primei versiuni (95), coloana e mult mai scurtă. Privind *Poarta* de la distanță, pe formele masive nu se disting decît motivele coloanelor; apropiindu-ne, motivul *Sărutului* incizat începe să se deslușească. Liniile incizate reprezentînd părul și ochii, verticala întreruptă marcînd linia întîlnirii dintre cele două siluete, sînt mai puțin adînci decît celelalte, ceea ce contribuie la stabilirea unei subtile ierarhii în proiectarea și separarea

formelor. Există și cîteva mici schimbări în raport cu modelul: pe lintou, verticala separînd coapsa de gambă a fost omisă; îngustul plan vertical de la colțurile coloanei nu se continuă dincolo de cerc ci, de astă dată, îl înconjoară.

Diviziunea spațiului pe lintou, și — fără doar și poate — pe întreaga suprafață a *Porții*, e de o surprinzătoare varietate. Cu excepția motivelor anume repetate, nici o altă dimensiune a *Porții* nu cuprinde repetiții. Astfel picioarele sînt mai lungi decît capetele, care sînt la rîndul lor mai lungi decît brațele. Dintre formele lungi sînt de notat o întreagă gamă de lățimi, mergînd de la cea mai mică, chenarul de sub siluetele îndrăgostiților, pînă la muchia circulară, la brațele, corpurile, colțurile verticale ale coloanelor, și la acoperișul plat, terminal. Există o singură corespondență: înălțimea lintoului este identică cu lățimea coloanelor; efectul de precaritate și subțiere care ar rezulta din înălțimea coloanelor e însă compensat prin adaosul planului servind de acoperiș. Avem înaintea noastră o subtilitate de calcul făcînd posibilă nu numai potrivirea generală a spațiului cu modelul, ci și desfășurarea varietății elementelor — menținute însă în strînsă relație. Cel mai tulburător efect al calculului brâncușian e aici faptul că *Poarta*, mai mult lată decît înaltă, are totuși înălțimea deschiderii interioare cu puțin mai înaltă decît lățimea.

La sfîrșitul lui iulie 1937, Brâncuși sosește la Petroșani pentru a începe lucrările *Coloanei fără sfîrșit*.

Colaborînd cu inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, care răspunde de materiale și de partea tehnică, Brâncuși ajunge la fixarea dimensiunilor celor mai potrivite sitului și cioplește din lemn primul modùl al elementelor de repetiție. Turnate în fontă, acestea vor fi înșiruite ca niște enorme mărgele, pe un stîlp interior pătrat, din oțel. Întregul urma să fie compus din cincisprezece elemente pline, încheiate sus prin o jumătate de romboid, iar la bază prin altă jumătate, prelungită în jos într-un scurt element columnar pătrat, împlîntat

într-un discret cofraj, la nivelul solului. Coloana urma să aibă un picior evazat din oțel, adînc înfipt în beton sub pămînt.

Modùlul, pătrat în secțiune, avînd drept suprafețe laterale niște planuri ușor bombate, măsoară 180 centimetri înălțime, 90 de centimetri în lățime maximă, și 45 de centimetri la punctul de joncțiune — la bază și vîrf. Astfel, socotind și micul element columnar de 45 de centimetri de la baza cofrajului, *Coloana fără sfîrșit* măsoară în înălțime 29,33 metri.

După ce desăvîrșește modùlul, Brâncuși se reîntoarce la Paris de unde revine în țară două luni mai tîrziu, în momentul cînd primele elemente, acum gata turnate, începeau să fie montate pe treimea inferioară a stîlpului interior; pleacă mai departe în India, în care timp lucrările la Tîrgu Jiu continuă. Asamblarea *Coloanei* e terminată pe la mijlocul lui noiembrie, suprafața ei fiind acoperită în 1938 cu un strat de alamă galben-aurie, metalul topit fiind așternut prin împroșcare cu ajutorul unui „pistol" cu presiune. *Coloana* originală era așadar de un galben metalic lucitor, scînteietor în soare. Odată cu anii, acest luciu s-a pierdut, *Coloana* întunecîndu-se la culoare, cu pete mari de suprafață ruginie; în primăvara anului 1966 ea a fost reacoperită cu un strat de vopsea de bronz. Astăzi, *Coloana* stă îndepărtată de verticală cu cîteva grade — deși adîncimea piciorului ei îngropat în beton e de 5 metri.

Masa și *Poarta* sînt amplasate în grădina publică a orașului Tîrgu Jiu, legate între ele printr-o alee străjuită de scaune pătrate din piatră, executate după schițele lui Brâncuși. Ceva mai departe, dincolo de *Masă*, curge rîul Jiu; la cîțiva metri de *Poartă*, unde se termină parcul, se află o stradă. La distanță de 1753 m de *Poartă*, în prelungirea unei alei drepte pornind de la *Masă*, se înalță *Coloana* care, însă, nu se vede din dreptul *Porții* datorită bisericii Sfinților Apostoli, ridicată pe același ax. Dincolo de *Coloană* se află încă o *Masă* din piatră, mai mică în diametru decît cea de pe malul Jiului însă de aceeași înălțime; în jurul ei nu

sînt scaune și este, probabil, vorba de o versiune anterioară, la care Brâncuși a renunțat.

Proporțiile modulului *Coloanei*, de 1: 2: 4, ar putea da naștere bănuielii că Brâncuși ar fi lucrat după formule matematice, sau că ar fi nutrit credința în proprietățile mistice ale numărului și proporției; dar nici o dovadă în opera sau în biografia artistului nu vine să sprijine atare ipoteză. Brâncuși, este adevărat, urmărea proporția absolută la orice formă asupra căreia lucra, și s-ar părea că proporțiile elementului de repetiție din *Coloana fără sfîrșit* sînt absolute, totodată apte a fi exprimate în termeni foarte concișii. Mărind valoarea primului termen, *Coloana* ar deveni densă și s-ar încărca; mărind pe al doilea, ea și-ar pierde noblețea; amplificînd pe al treilea s-ar face firavă etc.

Minunat e că elementele *Coloanei* nu scad în dimensiune pe măsură ce par să se înalțe spre cer. Persistența dimensiunii și formei, precum și constanța repetiției au drept efect să țină *Coloana* cu elementele ei, neabătut prezentă în minte, și asta în ciuda îndepărtării ei progresive de ochi. Avem în față noastră poezia însăși a realității, fără compensații și iluzii, fără subțiere sau teșire. Tensiunea dintre similitudinea a ceea ce este cunoscut și varietatea, prin perspectivă, a ceea ce se vede e o înfăptuire fără precedent. Contemplînd-o de aproape, variația liniilor ce rezultă din diferitele unghiuri de viziune asupra elementelor componente, este un lucru cu totul remarcabil. Acestea, firește se schimbă iarăși, în funcție de distanța de la care ochiul privește. Spre deosebire de lucrările „intime" ale lui Brâncuși, *Coloana*, deși sesizabilă dintr-o privire, oferă ochiului o surpinzătoare varietate de aspecte; dimensiunile ei o fac greu de învăluit mintal dintr-o dată — intră în joc puternice fenomene optice și psihologice cu caracter subiectiv. Considerate fie separat, fie împreună cele trei părți componente ale ansamblului de la Tîrgu Jiu fac să încolțească în minte reverii și interpretări aproape fără de sfîrșit. Românii în-
117 clină să vadă pietre de moară în cele două lespezi

circulare ale *Mesei*, de lîngă Jiu. *Masa* poate să fi fost gîndită de Brâncuși și ca versiune monumentală a micii mese de lemn scunde și rotunde, cu trei sau patru picioare, numită *masă joasă*[1] obișnuită în unele case țărănești, scaunele de piatră n-au însă aici un echivalent. Lintoul decorat al *Porții* aduce aminte de *lada de zestre*[2], un articol de mobilă din cămin, la țară. Dar lăzile de zestre nu poartă aproape niciodată decorații figurative, fiind în genere crestate cu motive geometrice. Unul din acestea (întîlnit uneori) se compune din mari semicercuri de o parte și de alta a unor linii verticale, ceea ce ar prezenta o asemănare formală cu ochii față în față sculptați de Brâncuși în *Sărutul*. De cele mai multe ori sculpturile în lemn ale țăranului român comportă bogate ornamentații, dar *Poarta sărutului* e singura operă brâncușiană lipsită, din acest punct de vedere, de decorații. Motivul *Coloanei fără sfîrșit* se aseamănă cu capitelul stîlpilor la porțile de lemn ale bisericuței din cătunul natal al lui Brâncuși, precum și cu alți stîlpi țărănești întîlniți în Oltenia; reprezentarea unor șiraguri de nestemate se poate întîlni în decorația covoarelor și scoarțelor românești, ele existînd de altfel și în arta decorativă a altor culturi. Ni se pare firesc și nimerit ca singura lucrare a lui Brâncuși reflectînd modalități formale și stilistice românești, abstractizate, înnobilate și mitizate, să fie acest ansamblu de la Tîrgu Jiu. Potrivind viziunea sa personală cerințelor situației locale, Brâncuși a creat aici unul din rarele stiluri publice care s-au dovedit viabile în epoca noastră.

Evocînd numeroase corespondențe cu artifactele și folclorul național românesc, ansamblul sintetizează totodată multe aspecte cu simbolism universal. Masa cu cele douăsprezece scaune poate fi interpretată, de pildă, și ca un centru cosmic înconjurat de sateliții săi; soarele și cele douăsprezece luni; sau semnele zodiacale; sau cadranul unui ornic de piatră, Cristos și cei doispre-

[1] și [2] — în românește în textul american.

zece apostoli, un simbol al relațiilor de familie sau de grup, al mamei și al copiilor ei.

Poarta pare concentrată asupra iubirii și fecundității, a omenirii văzută prin prisma împărțirii în perechi, ținută împreună prin vlaga genitivă. Motivul de pe coloane poate fi interpretat și ca reprezentare a îmbinării organelor de reproducere *.

Coloana, prin elementele ei de repetiție înălțate către cer, creează o senzație de pulsație, de respirație regulată, de zbor vertical, de infinită ascensiune. Imagine de rugă și înălțare, ea poate sugera rînd pe rînd și conexiunea între zonele înalte și pămînt, într-o mișcare descrescîndă. Brâncuși spunea unui prieten că, pentru a preciza acest ultim aspect, ar trebui să-și poată plimba mîna pe ea.

Masa și *Scaunele*, în rotunditatea lor, se învecinează aproape vegetal cu pămîntul. *Poarta*, înălțată pe două picioare, doldora de imagini, sugerează universul animal. *Coloana*, aievea gîndului proliferînd într-o singură direcție, e o structură cristalină pură.

Adăugăm că forma solidă poate fi considerată ca înzestrată cu trei modalități fundamentale: masa sau volumul, tăblia sau peretele și stîlpul sau columna; *Masa*, *Poarta* și *Coloana* sînt cele trei versiuni ale formei.

Considerat în ansamblu, monumentul poate fi privit ca un simbol al existenței omenești: începutul vieții, cele pămîntești și ciclul zilelor; trecerea la vîrsta adultă, responsabilitatea socială; transcendența ultimă și sublimarea. Sugestivă la infinit, de o inepuizabilă capacitate de cuprindere, lucrarea zăbovește în cugetul privitorului și mult timp după ce a fost contemplată. Nici sculptură nici arhitectură propriu-zisă, ea este ca o

---

* În toamna lui 1938 Brâncuși a arătat sculptoriței americane Malvina Hoffman (1885—1966) o fotografie reprezentînd modelul *Porții*, întrebînd-o ce vede. „Văd formele celor două celule împreunîndu-se pentru a crea viața, a răspuns ea. Începutul vieții... prin dragoste. Am dreptate?" „Da, ai", a răspuns Brâncuși. [72]

idee a lumii, făurită vizibil în metal, piatră și spațiu.

Tîrgu Jiu e punctul culminant al carierei lui Brâncuși, și artistul era conștient de acest adevăr. Scriind fostei sale eleve Milița Pătrașcu la începutul anului 1935, în legătură cu proiectul, el spunea: „În prezent, toate lucrurile începute de-atîta vreme sînt spre sfîrșit și eu sînt ca un ucenic în ajun de a deveni calfă, așa că propunerea nu putea să cadă mai bine"[73].

O *Pasăre în văzduh*, probabil turnată în bronz cîțiva ani după finisare, descinde — ca și altele, mai vechi (168), (170) și (171) — din *Pasărea* în marmură cenușie (162). E puțin mai înaltă decît marmura, și mult mai îngustă la punctul circumferinței maxime, ceea ce o face să fie, în mod evident, cea mai subțiratică între cele patru bronzuri derivate din marmură, și, în general, cea mai apropiată de aceasta din celelalte trei versiuni în bronz.

Două versiuni în bronz ale *Păsării în văzduh* au fost turnate după versiunile din marmură: cea albă și cea neagră — ale maharajahului de Indore. Deosebirile față de originale sînt minime, afară de reducerea secțiunii eliptice a planului de îmbinare între picior și corp.

Pasărea mai subțiratică, a cărei șiră dorsală fusese la început aproape verticală (ca în ilustrația noastră) este, acum, lăsată pe spate, ca și cînd și-ar lua avîntul în sus, aplecîndu-se înapoi; curbura pe spate — mult mai accentuată ca urmare a unui accident — a fost ulterior corectată și fixată la suprinzătorul unghi pe care-l formează în prezent.

Pasărea în văzduh (198) cu trupul mai plin, zvîcnind parcă cu o țîșnire din tulpina delicat fasonată a piciorului ei, este finalul perfect al unei bogate căutări care a umplut trei decenii din viața artistului.

Începînd cu *Pasărea măiastră* — zburătoarea ce stă în picioare și cuvîntă — Brâncuși a făurit un șir de *Păsări* tot mai înalte și tot mai subțiri ca proporții; drept rezultat al acestor schimbări,

Pasărea se întinde progresiv în sus, pliscul deschis tînjește parcă spre ceruri. Adăugarea piciorului dă viață nouă întregii secvențe, *Păsările* devenind din ce în ce mai înalte și mai subțiri. O măsură a progresului în alungirea celor șaptesprezece *Păsări* succesiv create de Brâncuși, se poate vedea în cifrele circumferinței și lungimii: cea din urmă *Pasăre* timpurie, fără picior (133) avea aproximativ o circumferință de 19 și o înălțime de 36 de țoli, în timp ce ultima *Pasăre în văzduh* are aproximativ 18 pe 75 de țoli (apendice II).

Dar dacă progresiunea spre mai subțire e realizată în ritm rînduit, altă relație, cea a piciorului față de înălțimea totală, fluctuează. În general, mijlocul principal prin care Brâncuși dă variație expresiei și trăsăturilor *Păsării în văzduh* este raportul dintre corp și picior. Corpurile au înălțimi diferite: cifrele circumferinței și picioarele alterează radical lungimile relative, îmbinarea acestor doi factori făcîndu-se în moduri diverse.

Piciorul a suferit două tipuri de schimbare la *Păsările* existente — însoțite de o gamă întreagă de curburi în linia finală. Cît privește poziția, aceasta variază de la aplecarea puternică a marmurei albe (146) pînă la verticalitatea celei cenușii (162) și la ușoara înclinație a ultimelor *Păsări*.

Pliscul variază de la linia lată și scurtă a *Păsării* din marmură albă (146) la lunga și îngusta elipsă a *Păsărilor* finale. De fapt, dorința sculptorului a fost, aparent, aceea de a păstra acest plan reflectiv, apropiat în chip magic de arcul curbei frontale, ca pe un factor instrumental de alungire a *Păsării*. Teoretic vorbind, o *Pasăre* scundă s-ar fi putut concepe desenînd un arc cu rază amplă, identic cu al ultimelor *Păsări* din marmură, dar atunci corpul ar fi devenit așa de subțire, încît n-ar mai fi permis introducerea tijei de metal pe dinăuntru. Așa cum a sugerat-o Brâncuși însuși, alungirea *Păsării în văzduh* n-a fost o simplă amplificare de dimensiuni, ci rezultatul urmăririi unei logici de gîndire, pînă la punctul ei ultim. La acel punct, necesitățile structurale,

„dreapta măsură", și fantezia creatoare a lui Brâncuși, ajung să coincidă.

Aceste măsurători, raporturi și schimbări de linii, varietatea îmbinărilor lor, numărul însuși al lucrărilor, dau mărturie de intensitatea unei investigații fără egal în lunga strădanie creatoare a lui Brâncuși. La *Pasărea în văzduh* ideea și imaginea sînt una, ceea ce, de altfel, nu se întîmplă pentru prima oară în opera lui, dar niciodată rezultatul acesta n-a fost atins prin studiu mai îndelung, niciodată țelul atins n-a fost mai luminos. Așa cum singur spunea, fiecare versiune își are inspirația ei proprie. Fiecare creează propria ei „kinestezie". *Pasărea în văzduh* — mai ales prin stadiile ei ultime, respiră un fel de euforie a înălțării. Forma ei răspunde, în ultimă instanță, nu unei poezii a aripilor, ci unei imaginații a zborului — zborul ca înălțare, o ridicare fără trudă, eliberare de gravitație, transcederea teluricului omenesc.

Pasărea în văzduh este un unicat în creația brâncușiană prin modalitatea în care se desparte treptat de modelul ei natural. Natura observabilă rămîne în urmă din chiar clipa ivirii ei, din momentul cînd *Pasărea* alungită capătă tulpină spre a deveni prima *Pasăre în văzduh*. Această imagine verticală, așa cum spuneam, nu seamănă nici cu o „pasăre în zbor" nici cu „zborul unei păsări". Natura cu totul specială a imaginației creatoare a lui Brâncuși — cea care însuflețise, de altfel, și seria *Păsărilor* timpurii — se clarifică întîia oară odată cu *Pasărea* (154) dăruită de artist cu un picior unduitor. *Pasărea în văzduh* este forma zborului de vis, în care nu e necesar nici un efort, ci doar ușoara propulsie inițială a tălpii mîngîind pămîntul[74]. Contrapartea clasică a acestei imagini e Mercur, solul noptatec, prevăzut cu fine aripi la călcîie, înaintînd prin spațiu — de bună seamă mai mult vertical — prin mijlocirea unei forțe ce nu poate fi a picioarelor proprii. E puterea naturii omenești de-a aspira spre ascensiune, împlinită noaptea imaginativ,

cu binefăcătoare voluptate, în acea binecunoscută senzație a zborului în vis...

Foca II, uneori denumită *Miracolul*, e puțin mai înaltă și mai lungă, iar în secțiunea părții inferioare — ceva mai mare decît *Foca* din 1936 (188). În locul subtilei schimbări de volum prin subțiere, caracteristică versiunii precedente, *Foca II* se îngustează printr-un fel de cădere bruscă spre coadă. Zona încovoierii axului fiind aici mai plină, în locul clarității liniei la versiunea din marmură albă, unghiul interior este ambiguu, iar masa, mai voluminoasă, a zonei inferioare, pare să confere stabilitate sporită sculpturii, făcînd inutil icul de susținere necesar vechii versiuni. Curba frontală a dezvoltat o ușoară concavitate sub planul „facial" sugerînd posibila proiecție înainte a capului, ceea ce nu era cazul la *Foca* din marmură albă.

Brâncuși a investit aici un volum de muncă foarte mare, obținînd doar un număr de variații minore, al căror efect cumulativ este o imagine mai compactă și mai puțin incisivă, sugerînd însă o mai puternică încărcătură de energie lăuntrică. Imagini cu valori apropiate, asemănătoare fuseseră, de altfel, rezultatul unor reelaborări antecedente ale *Sărutului*, *Torsului de băiat*, *Torsului de fată* și a *Fîntînii lui Narcis*.

Țestoasa s-a păstrat în formă completă doar într-un mulaj din gips, originalul din lemn dispărînd după moartea sculptorului. Din punct de vedere formal, e una din cele mai cutezătoare creații tîrzii ale lui Brâncuși, fidelă simetriei lor caracteristice.

Picioarele și capul, proiectate radical din trup, creează o imagine mai animată decît toate cele create după *Cocoșul* din 1924; maniera asamblării părților amintește *Torsul de băiat* (100), cu atît mai mult cu cît *Țestoasa* a fost cioplită dintr-o bucată de trunchi cu două ramificații de crengi. În această imagine însă, nici un element nu este, la drept vorbind, inedit, totul fiind o variație de motive utilizate anterior.

În schimb, mai insolită este concepția orientării spațiale. Scundă, revărsată în afară, gîndită să fie privită de sus, *Țestoasa* se încadrează într-o dimensiune nefolosită de Brâncuși pînă la această dată, deși întrucîtva schițată mai înainte prin lucrări ca *Animalul nocturn* și *Formă de gips* (178 și 179). În seria *Pasărea în văzduh*, *Peștele*, *Țestoasa* — cea dintîi e perpendiculară pe orizont, cel de-al doilea paralel cu zarea, cea de-a treia paralelă cu pămîntul; avem în fața noastră toate extensiile definitorii ale unei lumi tridimensionale.

Țestoasa are un aer de îndîrjire sorbită parcă din pămînt. E ca un ecou al acelei rezistențe pe marginea gropii care a caracterizat atitudinea lui Brâncuși în anii războiului; locul *Țestoasei* era de altfel dușumeaua atelierului lui Brâncuși.

În *Țestoasa zburătoare* Brâncuși împinge imaginea pînă în pragul geometriei și abstractizării totale, raționalizînd nu atît forma animalului, cît propria sa sculptură antecedentă, din lemn. În locul unei compuneri dintr-o masă și trei axuri radiind în exterior, *Țestoasa zburătoare* creează impresia unei puternice îmbinări a două forme, o excrescență pătrată și o secțiune de ovoid din care s-au tăiat două pene masive. Extensiile masei corpului se supun postulatelor structurale ale pietrei: capul, mai lung, e puternic, pătrat în secțiune, mai subțire spre extremitatea exterioară, bont la capăt, „picioarele" sînt scurte, avînd o secțiune permițînd întinderea, structural puternice. Capul *Țestoasei* e, în creația brâncușiană, un rar exemplar de formă croindu-și calea printre alte două. *Țestoasa zburătoare* dă o imagine mai capeșă, mai aplecată spre țărînă decît *Țestoasa* din lemn. Ca și *Pasărea în văzduh* și *Peștele*, este o făptură evoluînd într-un mediu fluid, satisfăcută să planeze hotărît în zbor jos, la depărtare de trei palme de pămînt.

Mult timp după terminarea lucrării, Brâncuși se hotărăște s-o întoarcă pe dos, sprijinindu-i spi-

narea rotundă așa fel încît să odihnească într-un echilibru precar, făcînd un anumit unghi cu pămîntul. S-ar părea că niciodată artistul nu și-a permis un asemenea joc cu concepția unei opere. S-ar putea să fi fost dezamăgit de imaginea inițială, atît de aderentă la pămînt. La un moment dat aceasta oglindise într-adevăr gîndul și starea lui de spirit, dar, în final, nu putea da expresie satisfăcătoare setei sale nestinse de înălțare. *Țestoasa zburătoare* zboară într-adevăr, dar făcînd aceasta, ea devine un „modern" și elegant obiect.

În anii războiului, răscolit de răpirea teritoriilor românești, Brâncuși cioplește o *Piatră de hotar*, inspirată din nou de *Sărutul* din Montparnasse (59), pînă și în menținerea dimensiunilor de ansamblu. Elementele sînt însă înăsprite, aproape geometric, într-o manieră care amintește de *Poarta sărutului*; el mai adaugă un capitel și o bază incizată cu același motiv. Devenită coloană, mai mult lată decît groasă, *Piatra de hotar* privește cele patru puncte cardinale ale zării.

În formele mari, centrale, cerința reprezentării din patru laturi obligă la anumite modificări de concepție; Brâncuși le absoarbe fără rezistență. Ca și *Poarta*, concepția *Pietrei de hotar* e stabilă, arhitecturală, decorativă, lipsită de nuanțe; fără pecete personală, ea reprezintă o potrivită invitație la repetiție, chiar și pentru alte mîini.

În timp ce *Poarta* își dezvăluie mesajul final sculptat în linia siluetelor de pe lintou, doar la o privire mai atentă, *Piatra de hotar* — de aproape ca și de departe — comunică unul și același mesaj: dragostea — la centru, deasupra, dedesubt, din toate laturile.

La galeriile Brummer, în 1933, Brâncuși expusese un *Cocoș* din gips cu un picior butucănos și lipsit de grație, vădit retezat de jos spre a permite instalarea lucrării, încăpută cu greu, la cîteva degete distanță de plafonul sălii; ulterior, *Cocoșul* avea să fie alungit cu aproximativ un picior. *Cocoșul III* are aproape aceleași dimensiuni

ca și precedentul; spinarea face un unghi de circa 74°, cam jumătate din înclinația *Cocoșului I* și *II*. Semielipsa a fost alungită după expoziția Brummer, dar chiar și așa ea e mai scurtă, cu o curbă mai deschisă decît *Cocoșul II*; îndinţuirile sînt mai puţin adînci. Aceste două caracteristici sînt semnul unei reveniri la tipul de raport propriu lemnului și bronzului.

Fără doar și poate, avem aici, în *Cocoșul IV*, versiunea definitivă, atît prin autoritatea formei cît și prin proporții, prin claritatea liniilor și a suprafețelor. El are cu puțin sub 16 picioare înălțime fiind cu 4 picioare mai înalt față de *Cocoșul III*, și mai înalt decît el cu peste o dată și jumătate. Ținînd seama de grosime, de raportul înălțimii *Cocoșilor* din lemn și bronz (1:2 și respectiv: 1:3,6) observăm că raportul variantei IV este 1:4,85.

Ultimul gips păstrează același unghi de înclinație al spinării cu *Cocoșul III*, dar piciorul e relativ mai lung decît la *III* și, de altfel, decît la toate celelalte gipsuri. S-a produs o ridicare treptată a elementelor crestate și a planurilor de sub ele. Îndinţuirea are adîncimea relativă întîlnită la *Cocoșul III*; aceasta, și o ușoară creștere în lățime, conferă *Cocoșului IV* o amplitudine care e absentă în versiunile anterioare.

Într-o lungă și laborioasă căutare care a implicat nu numai o mare variație a dimensiunii absolute, dar și o amănunțită reajustare de accent, de raporturi interne și de unghiuri, Brâncuși a făurit cu totul șase *Cocoși*, culminînd cu această versiune de proporții monumentale. Considerate retrospectiv, versiunile din bronz și lemn erau nepotrivite spre a fi mărite, datorită relativei lor orizontalități și a susținerii pe un picior prea înalt. Forma monumentală a concepției finale a fost obținută în principal datorită unui însemnat spor de verticalitate față de original, printr-o reducere a proiectării cozii înapoi. Brâncuși a comprimat elementele pînă la a le conferi un

statut aproape columnar, sau, în alți termeni, a redus cele două axuri ale *Cocoșului* din lemn într-un virtual unic ax, noul ax al *Cocoșului IV*, din gips.

Acesta își croiește drum în sus prin dubla mișcare a spinării cu înclinație repede, și a părții din față, treptuită energic, țintind un punct cu mult deasupra sa. „*Cocoșul* sînt eu!", spusese Brâncuși.

Istoria artei moderne oferă rarul spectacol a două cariere, temporal vorbind, paralele, a căror evoluție e marcată de o continuitate și raționalitate exemplară — cariera lui Brâncuși și cea a lui Mondrian. Dar în timp ce opera lui Brâncuși de după 1907 se deosebește radical de tot ce produsese în cei cîțiva ani de mai înainte, progresiunea lui Mondrian apare fără salt sau bruscă tranziție; lungă prin durată, fină în substanță, ea este, în felul ei, un model al ideii de evoluție artistică.

În această privință biografiile celor doi, considerate separat de abilitățile ce le-au fost caracteristice, aruncă o interesantă lumină asupra elementelor care-i deosebesc. Mondrian se născuse într-un mediu artistic, Brâncuși, în schimb, a fost nevoit să și-l găsească. Pentru olandez, instalarea la Paris a fost un episod simplu, pentru artistul român, o adevărată scoatere din rădăcini, — adică tocmai lucrul urmărit.

În 1907 Brâncuși se schimbă pe sine din temelii printr-un act de voință, inteligență și ambiție, asemănătoare aceluia făptuit cu patru ani mai devreme, atunci cînd își părăsise țara. Niciodată, de aici începînd, iscusința lui de fidel portretist nu avea să se mai manifeste, cu toate că o temă importantă va rămîne mai departe pentru el multă vreme, capul omenesc. Talentul său mime-

tic, exersat pînă acum, asupra epidermei lucrurilor, se va aplica, de aici începînd, spiritului lor.

Acest tact supraviețuiește, de fapt, schimbării de orientare și preocupare. Lucrul fusese evident înainte de 1907 în raportul față de modele, față de sarcinile pe care și le propunea, față de stilurile sub a căror influență lucra; acest element, mai curînd decît talentul, salvează portretele sale timpurii de primejdia histrionică a portretisticii rodinești, curentă în toți anii de început ai secolului, după cum tot aceasta e explicația faptului că tînărul Brâncuși izbutește să țină perfect în pîrghii componenta emoțională a unor sculpturi ca *Nicolae Dărăscu* și *Supliciu*.

După începuturile sale studioase, în *Portretul lui Petre Stănescu* și *Rugăciunea* simțim, pentru prima oară, *l'air de Paris*. De acum încolo, Brâncuși va proceda cu toată cutezanța, îndrăznelile lui vor fi cele mai pline de grație și cele mai puțin senzaționale din întreaga istorie a sculpturii moderne. Într-adevăr, tensiunea dintre curajul concepției și blîndețea formei ei de înfățișare e ceea ce dă operei lui Brâncuși acel neconfundabil *frisson*.

Brâncuși n-a pomenit niciodată de tact, dar în anii săi de pe urmă, folosea deseori cuvîntul *mesure*. *Mesure* nu este alceva decît tactul. Strămutat din planul moral în cel vizual, e tactul dimensiunii.

În 1907, odată cu *Rugăciunea*, Brâncuși încearcă să meargă dincolo de influența lui Rodin. Gestul, deși asemănător celui practicat de o întreagă generație de sculptori, a avut la Brâncuși altă profunzime, prin faptul unei implicații adînc resimțite față de Maestru, lucru neatins de nici unul din ceilalți contemporani ai săi.

În străduințele de a-și croi drum într-o direcție ce părea blocată de Rodin, doar francezul Duchamp-Villon (de o vîrstă cu Brâncuși), Despiau (cu doi ani mai mare) și Matisse (mai în vîrstă decît el cu șapte ani) au trecut „prin" marele maestru.

 Străinii aflați la Paris au recurs fără excepție la

soluții mai radicale, apucînd alte căi; dintre ei, singur Brâncuși s-a supus întîi lui Rodin, schimbînd apoi cursul, păstrînd însă pentru totdeauna efectele acestei treceri. În revolta împotriva lui Rodin, doar Picasso, Nadelman (sosit la Paris în 1903) și Derain — printr-o mînă de lucrări — precedaseră întrucîtva pe Brâncuși. Restul unei uimitoare constelații de sculptori — Laurens, Gonzaléz, Modigliani, Lipchitz, Csaky, Orloff, Archipenko, Lehmbruck, Zadkine, Freundlich, Gargallo — fie că își începeau opera „nouă", fie că abia soseau la Paris între 1908 și 1910.

De caracter primitiv, cubist sau „elenist", sculptura nouă își proclama neatîrnarea față de Rodin prin repudierea unui anume teatralism, a acelei acumulări de retorică sculpturală în gestică și modalitatea abordării materiei — adoptînd în locul acestora duritatea formală și claritatea. Multe din aceste încercări continuau să desfășoare o complicație de temă și construcție tipic rodiniană, și, tocmai în această privință, putem afirma că Brâncuși înfăptuiește, dintre toți contemporanii săi, cea mai netă ruptură față de Rodin. Dar strădania lui, îndreptată spre atingerea simplității și a reducerii formale, a fost posibilă și mulțumită îndrăznelii în trunchierea formei omenești, inițiată tocmai de Rodin. Referindu-se la siluetele ciuntite ale lui Rodin, Brâncuși putea spune în 1928: „Fără descoperirile lui Rodin, cele ce-am făcut n-ar fi fost cu putință" [76].

Pentru modernismul dinaintea primului război mondial reacția împotriva lui Rodin era un aspect al căutării mai generale urmărind descoperirea vechilor izvoare vitale ale artei primitive și populare. Pentru Brâncuși această întoarcere către trecut a luat întorsătura unei reveniri la obîrșii, visul începuturilor împletind inocența nepătată cu simplitatea artei sculpturale. Arhaismul stilistic și cioplirea directă (în opoziție cu tehnica „supradimensionării") caracteristice lucrărilor din 1907 și 1908 prevestesc o nouă tonalitate; aceasta se continuă prin numeroasele sculpturi timpurii re-

prezentînd copii și prunci, ulterior prin *Începutul lumii*; formularea ei explicită o regăsim și în unul din aforismele lui Brâncuși: „Cînd nu mai sîntem copii, sîntem ca și morți"[77]. Încercarea intitulată *Pieile roșii* subliniază atașamentul său moral față de elementul primitiv, în timp ce din scurta sa legătură cu „abația" de la Créteil, în 1907, deducem întoarcerea lui Brâncuși la origini, pe un plan social.

Din anii acelui început de secol, asemănător este efortul ce marchează opera și gîndirea Gertrudei Stein și a lui Erik Satie, revoltați împotriva exemplului lui Flaubert și Wagner. Gertrude Stein se referă frecvent la început, la „reluarea de la capăt: iarăși și iarăși"[78]. Scriitoarea americană creează un ton proaspăt și copilăresc prin folosirea timpului prezent. Prin acest procedeu ea obține nu o separare a prezentului cronologic de timpurile trecut și viitor, ci un *prezent* artistic, fără rezonanțe temporale, un prezent continuu corespunzător actualității, noniluzionismului suprafețelor brâncușiene. Preocuparea Gertrudei Stein față de obîrșii a dus-o la cercetarea atentă a elementului lexical, a raporturilor verbale, a înseși părților de vorbire; pe Brâncuși, aceeași preocupare l-a condus spre investigarea unei sintaxe sculpturale clare și bine definite.

Cît despre Satie, el a evitat „sonoritățile", a făcut audibilă fiecare notă, a cercetat modurile grecești și medievale de compoziție muzicală. Opera lui e concisă și plină de spirit, și, în aceasta, Stein și Brâncuși îi sînt foarte asemănători. După primul război mondial, Erik Satie și Brâncuși aveau să fie uniți printr-o prietenie întemeiată pe desăvîrșita înțelegere reciprocă a propriilor lor arte; Satie a fost prieten al Gertrudei Stein care i-a scris și un „portret".[79]

Satie, Stein și Brâncuși au fost „extremiștii" eleganți și sorbi ai noului spirit. Trecînd dincolo de primitivism, căutarea lor urmărea o artă proaspătă, curată, neîmpovărată. În domeniul picturii echivalentul lor cel mai apropiat a fost mișcarea

„fovilor"; precursor le fusese Gauguin; exemplar de inocență — Rousseau Vameșul.

Opera lui Brâncuși din anii imediat următori *Rugăciunii* poate fi considerată nu doar nerodiniană, ci chiar fățiș antirodiniană. Odată cu *Sărutul* din 1907 — din toate punctele de vedere o antiteză a *Sărutului* lui Rodin, — Brâncuși se ridică într-adevăr împotriva maestrului de la Meudon. Blocul său compact din piatră obișnuită e ca un act de acuzație împotriva nobilei marmuri lucitoare a lui Rodin. *Sărutul* brâncușian e cioplit direct în forma unei compoziții limpezi și ordonate. *Sărutul* lui Rodin e sculptat prin mărire de către practicieni folosind tehnica „supradimensionării"; compoziția e intricată și eluzivă. Personajele lui Rodin sînt bărbatul și femeia, plini de energie și francheță erotică; ele implică un trecut și un viitor. În schimb, sexul personajelor lui Brâncuși e indicat doar prin gingașe variații de contur; *Sărutul* său se petrece într-un prezent veșnic, fără memorie sau anticipație. Îndrăgostiții de marmură ai lui Rodin cresc parcă din solul marmorean pe care se sprijină, ficțiuni într-un spațiu fictiv; îmbrățișații lui Brâncuși au drept granițe propriile lor extremități, piatra trasează hotarul într-un spațiu real.

În următorii opt ani, Brâncuși avea să creeze opere cu titluri ca: *O muză*, *Danaida*, *Fiul risipitor*, sau *Cariatida*, iar cîțiva ani mai tîrziu *Mînă* sau *Adam și Eva*. Acestea sînt titlurile unor opere de Rodin (deși *Somnul* și *Muza adormită* de Brâncuși sînt cele ce se aseamănă cu *Muza* lui Rodin și deși *Adam și Eva* au fost sculptați de Rodin); și, cu toate că asemenea titluri nu sînt o raritate în cataloagele epocii, coincidența unui număr de șapte titluri în opera a doi oameni nu e cu siguranță un efect al întîmplării. Faptul pare să provină dintr-o atitudine programatică a sculptorului mai tînăr. Mai este de adăugat *Poarta sărutului* a lui Brâncuși, care creează o opoziție față de *Porțile iadului* făurite de Rodin. În definitiv, atitudinea antirodiniană a sculptorului român depășea perimetrul formei și spiritului:

Brâncuși se împotrivea servilismului rodinian înaintea naturii („arta nu copiază natura"[80]), precum și faimoasei încrederi în fatalitatea *trudei* („munca, blestem biblic"[81]).

Viziunea lui Brâncuși la începuturi implică un univers privit cu ochii nevinovați ai copilăriei, și redat cu arhaică simplitate. Intuiția, mai curînd decît intelectul, îi călăuzește mîna. Impulsul acesta devine ulterior clasic (marcat ca atare, prin trecerea de la piatră la marmură) absorbind apoi componenta formală de arhaism, a cărei primă străfulgerare se poate, eventual, intui în *Sărutul* de la Montparnasse. Brâncuși își reformează atitudinile inițiale, pe cît s-ar părea, în chip de răspuns față de cerințele inteligenței și simțului său umoristic înnăscut. În anii următori, făurește un număr de sculpturi foarte rotunde, din marmură și bronz, apoi un șir de sculpturi lungi, din lemn, prin care statornicește elementele ample ce-i vor servi de bază pentru variație și combinație în tot restul vieții sale artistice. Un element cvasigeometric ia locul motivelor intuitive, „senzitive", ale primelor sale sculpturi în piatră; Brâncuși se va mărgini așadar la un lexicon redus de forme ce vor implica un număr de probleme fundamentale de-a lungul unui proces lent, de sintaxă evolutivă.

Lepădînd arhaismul său timpuriu, Brâncuși reține totuși inocența de viziune, dar mijloacele artistului au încetat de a fi inocente. Inteligența, raționalitatea și precizia au devenit noile sale unelte; efortul de a crea prin intermediul lor o viziune de bucurie asupra lumii e trăsătura capitală a modernității lui Brâncuși. Formalismul său nu e dogmă, ci instrument. Prin el, raționalitatea va fi pusă în serviciul intuiției, a desfătării estetice și a reveriei; menirea ei este aceea de a despica rugina și prisosul obișnuit din lucruri, spre a ajunge la esență. Brâncuși urmărește *esențele* care, prin limpezimea, unitatea și imediateța lor, să poată deveni obiect de fruiție, în bucurie. „Vă dăruiesc bucurie curată." [82]

Asimilînd pentru uzul artelor formele lumii naturale, secolul XX se împărtășește foarte mult dintr-o anume stilizare care nu e decît simplificare;[83] ea constă din reducerea numărului de forme din subiect, din suprimarea detaliilor. În anumite cazuri, formele apar contopite sub un tegument continuu, asemeni efectului de abraziune a elementelor proeminente, și de umplere a spațiilor, lucru ce s-a adeverit posibil și în cazul suprafețelor curbe și în cazul celor plate. Cea mai mare parte a acestor moduri de simplificare sînt manieriste. Brâncuși purcede însă prin alte mijloace: el reconcepe formele lumii vizibile înfățișîndu-le apoi într-o formă *raționalizată.*

Raționalizarea e o reducere la forma cvasigeometrică, la muchi și suprafețe ce pot fi îmbinate, care se întîlnesc și progresează, fără ambiguități, evoluînd de-a lungul unor linii proprii, în manieră logică. Nu lasă loc unor mistere de articulații, în suprafețe sau axuri (ca în cazul unui Arp sau Moore), iar tranzițiile ei line sau alunecătoare sînt la fel de stricte în concepție generală, ca și schimbările abrupte.

Raționalizarea este metoda de lucru a omului de știință, reducînd haosul faptelor la formă inteligibilă; e metoda meșteșugarului care se „pune pe lucru" în așa fel încît să nu-și risipească puterile. Este metoda multor sculpturi primitive și a multor sculptori contemporani cu Brâncuși, sau care i-au urmat. Totuși această raționalizare nu pare folosită de nimeni cu atîta exclusivitate și vigoare ca de Brâncuși. Se remarcă la el o absență aproape completă a decorativismului propriu sculpturii primitive. Absent, de asemenea, e caracterul intricat al articulațiilor, numărul total al elementelor componente fiind stăpînit prin însăși raționalizarea formei întregi. Raționalizarea este evidentă nu numai în obiectul format, ea se presimte și ca act al minții și ca mișcare a mîinii dătătoare de formă; dalta cugetului lui Brâncuși, strădania acesteia, trebuie într-adevăr să satisfacă pe de o parte cerințele poeziei, pe de altă parte postulatele economiei.

Brâncuși a criticat excesul progresiv de simplitate în sculptură, pe care-l denumea „pompieristic" și în legătură cu care a spus: „Simplitatea nu este un țel în artă, dar ajungem la ea în pofida noastră pe măsură ce ne apropiem de sensul real al lucrurilor".

Sintezele lui Brâncuși n-au dus pe sculptor la vreun sistem simplist de forme. Nu găsim nicăieri în opera brâncușiană o sferă, vreun cub sau oval lesnicios, — geometria fiind mai curînd apanajul complexului de la Tîrgu Jiu, al *Proiectului arhitectoni*, al bazelor și piedestalelor sale. Doar în columna verticală a *Torsului de băiat* găsim un cilindru, dar și aici, planul înclinat care-l încheie în sus, are efectul de a-l distorsiona.

Iată de ce inteligența privitorului, asimilînd rapid impresiile comunicate de oricare sculptură a lui Brâncuși, nu va fi niciodată în situația de a suferi atracția automată a formelor geometriei euclidiene, atenția lăuntrică fiindu-ne reținută tocmai de o anume deviere de la ele.

Tot astfel, în arta lui Brâncuși nu există un sistem de „translație" în sculptură a formelor naturale. În lunga serie de portrete — *Muza adormită, Domnișoara Pogany, Eileen, Negresa albă, Nancy Cunard, D-na Eugene Meyer Jr.* — nu găsim unul singur care să presupună pe vreunul din celelalte. Deși evident făurite de una și aceeași mînă, fiecare își are o temelie structurală unică.

Brâncuși nu s-a preocupat de fasonarea unor forme elegante, sau a unor versiuni stilistice după lumea naturală. Seriozitatea artei lui rezidă în imperativul ca sculptura să-și cuprindă sensul propriu în forma cu care e dotată, cu alte cuvinte să fie *forma unui sens*. În pofida geometriei lor aproape desăvîrșite, formele lui Brâncuși n-au „metodă": există numai gîndirea sau inteligența brâncușiană, absolutismul brâncușian înlăuntrul căruia ideea și strădania, concepția și procesul, devin una.

Raționalizarea produce un obiect, o esență, un efect. Rezultatul ei imediat e „reificarea" (o for-

mulă, o propoziție, o formă), și Brâncuși n-a șovăit să se refere la sculpturile sale denumindu-le *obiecte.* Reazemul său pe „obiect" este, de fapt, semnul înrădăcinării artistului în bunurile acestui pământ, în gloria datului existenței. Pentru Brâncuși obiectul este magic; el cuprinde un sens, concentrează o energie, e un sîmbure de forță și poezie, grăiește. El cuvîntă despre un ce situat dincolo de sine. După cum spunea Benjamin Fondane, prieten și compatriot de-al lui Brâncuși: „...obiectul nu este real, ci doar un *bun conducător* de real"[84].

Forma rațională înseamnă formă esențială, și aceasta pare să fi fost țelul imagisticii create de Brâncuși după, să spunem, *Torsul de băiat.* „Urmăresc esența zborului"[85], spusese Brâncuși despre *Pasărea în văzduh;* astfel, din multiplicitatea datelor naturii, el înțelege să extragă distilații pure. Trecerea timpului sugerează rafinări ale procesului, de unde repetițiile, „seriile" din opera brâncușiană — pe măsură ce artistul se străduiește să distileze încă și mai mult, să atingă domeniul esenței celei mai pure. Încercările lui sînt susținute de o singură certitudine: aceea de a ști că trebuie să evite asemănarea. E cu neputință ca realitatea să rezide în aparențele din lucruri, ci doar într-un număr restrîns de forme mari, eterne, de care toate variațiile vizibile și tranzitorii atîrnă. „Nebuni sînt cei ce socot lucrările mele abstracte" — spunea Brâncuși: „ceea ce cred ei că-i abstract e tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor"[86]. Mondrian, împărtășind aceeași gîndire ar fi putut spune: „Brâncuși, acest mare realist!..."[87]

Prin clara conjuncție dintre obiect și esență, evitînd asemănarea — ceea ce ar fi însemnat mutuala lor falsificare — sculptura de pe urmă a lui Brâncuși generează efectul unui licăr străfulgerînd inteligența. Într-un sens, în fața ochilor noștri materia se spiritualizează. Mișcarea interioară dintre ceea ce vezi cu ochiul și ceea ce înțelegi cu mintea sugerează ceva dintr-un efect

cubist. Între datele lumii și intuirea semnificațiilor lor, sculptura lui Brâncuși face oficiul unui semn mijlocitor indicînd ambele direcții. Concizia acestei arte dă naștere unei euforii de intuiții.

Experiența primordială încercată de privitor în fața unei sculpturi de Brâncuși este aceea a cunoașterii imediate. Atenția prelungă, sau acumularea unei serii de reconsiderări din diferite unghiuri de contemplare adaugă puțin, sau chiar nimic, acestei cunoașteri inițiale. Timpul nu face decît să confirme ceea ce a fost revelat din întîia clipă; scurgerea timpului continuă să reproducă prima senzație. Nu puține sînt operele sculpturale provocînd o impresie de imediat și de întreg, dar opera lui Brâncuși de după 1907, aproape fără excepție, e confirmarea superlativă a acestui efect.

Intuirea instantanee a cunoașterii, a cunoștinței dobîndite complet și subit este, pe scurt, *o revelație*, și s-ar părea că acesta-i și felul în care Brâncuși a privit către lume: găsind-o semnificantă; nu altul e felul în care și-a dorit ca propria sa operă să fie privită de ceilalți.

Uriașa influență exercitată de Henri Bergson (1859—1941) în anii de început ai acestui secol nu poate să-l fi ocolit pe Brâncuși. *Introducerea* la metafizică,[88] publicată de filozoful artiștilor în 1903, a fost tradusă în cinci, șase limbi într-un răstimp de numai cîțiva ani; după toate aparențele, Brâncuși (care, cum știm, citea pe Bergson)[89] trebuie să fi luat cunoștință de ea. Paragraful cu care se deschide *Introducerea* lui Bergson sună ca un breviar al crezului artistic brâncușian „...filozofii ... sînt de acord în a distinge două căi profund deosebite de a cunoaște un lucru. Prima implică preumblarea noastră de jur împrejurul obiectului. Cea de-a doua înseamnă pătrunderea noastră în el. Prima cale depinde de punctul de vedere unde ne situăm și de simbolurile prin care ne exprimăm. Cea de-a doua nu depinde de vreun punct de vedere și nu atîrnă de vreun

simbol. Despre primul fel de cunoaștere s-ar putea spune că se oprește în *relativ*; despre cel de-al doilea — în cazurile cînd este cu putință — că atinge *absolutul*". Iar cîteva paragrafe mai jos, citim: „...absolutul nu poate fi comunicat decît printr-o *intuiție*, pe cîtă vreme toate celelalte țin de domeniul *analizei*".

Aceste formulări, ca și întreg eseul definesc atît de exact aria de expresie brâncușiană, încît am fi tentați să gîndim că sculptorul a găsit, în aceste pagini nu numai o inspirație, dar și într-un sens, un program.

Pe lîngă Platon,[90] Brâncuși mai citea și din alți clasici greci; biblioteca lui cuprindea lucrări de Rabelais, Renan, Panait Istrati, un număr de cărți românești.[91] O veche fotografie de atelier înfățișează o mescioară pe care distingem volume de Homer, Bergson, Gide și Henri Poincaré.[92] Brâncuși citea și pe filologul mistic de la începutul secolului XIX, Fabre d'Olivet. Îndrăgea mult basmele populare românești, și-i plăcea să citeze din spusele înțelepților Chinei. A fost fermecat de Milarepa, sfîntul tibetan,[93] a cărui biografie, tradusă în franțuzește de Jacques Bacot, apăruse în 1925; putem deci presupune că Brâncuși a citit excelenta introducere a lui Bacot.[94] La moartea lui Brâncuși, printre cărțile lui, s-au găsit dicționare în multe limbi. Ținea atîrnat lîngă patul său un glob pămîntesc.[95]

Avînd în vedere intensitatea cu care și-a fixat și urmărit țelul propus, uimitoarea continuitate a operei și carierei sale, e greu de precizat care au putut fi asupra lui Brâncuși, efectele operei altor contemporani; de cele mai multe ori, sculptura lui pare într-adevăr a se genera pe sine însăși. E sigur că după o instrucție de tip academic, bazată pe studiul după antic și pe tradiția fidelității față de natură, Brâncuși a plecat la Paris cu gîndul de a se perfecționa și de a-și lărgi perspectiva. Putem presupune că spera să învețe lucruri noi, văzînd și studiind sculptura lui Rodin. Ne putem de asemeni închipui că n-avea de unde să prevadă cum în sine

aveau să încolţească tendinţe atît de revoluţionare. La fel, n-avea cum să se fi aşteptat să vadă cu proprii săi ochi sculptura lui Gauguin, la Salon d'Automne, din 1906, unde el însuşi expunea, sau, iarăşi, cele cîteva îndrăzneţe sculpturi din piatră ale lui Derain, înfăţişate public într-un moment care preceda, sau coincidea, cu propriile sale explorări într-o direcţie asemănătoare.[96] S-ar părea că încă din 1906 era destul de impresionat de Rosso; într-o zi l-a rugat pe Jacques Lipchitz (sosit la Paris în 1909) să-l însoţească la muzeul Luxemburg ca să privească împreună lucrările lui Rosso.[97] Admiraţia sa pentru arta egipteană de la Luvru e reflectată în *Cumineţenia pămîntului*; la Musée Guimet, e vrăjit de frumuseţea sculpturii asiatice, a cărei influenţă se poate discerne în capul *Domnişoarei Pogany*.[98]

Brâncuşi influenţînd limpede sculptura lui Modigliani, putem, constata, în caracterul rugos, rigid al sărutului din Montparnasse, şi semnul unei influenţe venind din sens invers. O expoziţie a lui Nadelman pare să fi avut, pentru scurtă vreme, efectul de a „clasiciza" tendinţa lui Brâncuşi către linia gracilă. Fiind în relaţii de prietenie cu Léger, Braque, Apollinaire şi Picasso, încă din primele momente ale cubismului, nu ni se va părea surprinzător să descoperim această influenţă — de bună seamă sub forma unei prezenţe transformate şi ascunse — în sculptura lui Brâncuşi de după 1912. Aşa, de pildă, un procedeu cubist de inspiraţie personală, cum ar fi şanţul de-a lungul ochiului şi nasului la *Primul strigăt*, apare în acelaşi loc, în capul de băiat al lui Matisse din *Lecţia de pian*[99]; totuşi, motivul apare oarecum pe neaşteptate în *Primul strigăt*, şi ne putem întreba dacă Brâncuşi n-a fost stimulat de exemplul lui Matisse în *Jeannette* IV şi V, 1910—11.[100]

Ca mulţi dintre prietenii săi, artistul fusese impresionat de forţa expresivă a sculpturii africane, lucru în legătură cu care avea să declare mai tîrziu că „doar africanii şi românii ştiu cum să sculpteze lemnul". Dar Brâncuşi a tăgăduit că ar fi suferit vreo influenţă africană,[101]

mărturisind lui Epstein că distrusese o operă de-a sa unde aceasta se strecurase. [102] Pe moment sculptura africană a produs însă asupra lui o intensificare a raționalizării formelor și, în ultimă instanță, o reîmprospătare mintală a meșteșugului cioplitului în lemn cunoscut din Oltenia natală.

Există un număr de curioase corespondențe între sculptura de început a lui Epstein și Brâncuși. În 1904, pe cînd era student la Beaux Arts (unde Brâncuși avea să intre peste un an), Epstein a creat cîteva capete de copil, dintre care unul comportă o remarcabilă asemănare cu un cap de mai tîrziu făcut de Brâncuși.

Floarea soarelui de Epstein (1910) și motivul persistent al pieptănăturii împletite pe spate, ca în *Maternitate* (1911), pare să fi avut răsunet în *Adamul* lui Brâncuși din 1917 (133) și în partea dorsală a *Cariatidei* din 1915; Epstein face cunoștință cu Brâncuși spre sfîrșitul anului 1912, cînd s-ar putea să-i fi arătat fotografii ale lucrării sale. Dar asemănările nu se opresc aici: în același an, 1914, Epstein sculptează cîteva perechi de *Porumbei*[103] și Brâncuși cei doi *Pingiuni*, lucrări în marmură pe teme neabordate mai înainte de nici unul din ei. Ambii artiști au fost autorii unui proiect de *Templu al iubirii*, — Epstein în 1904.[104]

Caracterul de deschidere al *Fiului risipitor* (1915) e fără doar și poate cubist. În același timp, o subtilă calitate dinamică a lucrării poate duce la o influență futuristă și la expoziția pariziană a lui Boccioni, din 1913; apropieri s-ar mai putea face cu *Boxerii* din același an ai lui Archipenko, sau cu *Calul* din 1914 al lui Duchamp-Villon, indiferent cît de mult opera celor trei ar fi putut în primul rînd să-l influențeze pe Boccioni*. E surprinzător să constatăm (dintr-o scri-

* Gino Severini: „Înainte de a se întoarce la Milano, după călătoriile făcute la Berlin și Bruxelles (iunie 1912) pentru organizarea expozițiilor noastre, Boccioni a petrecut cîteva zile la Paris, arătîndu-se, în acel moment, foarte interesat de sculptură... L-am dus în vizită la Archipenko, Agero, Brâncuși și chiar la Duchamp-Villon, care erau cei mai îndrăzneți sculptori ai avangardei din acea epocă". [106]

soare a lui Brâncuși de la finele lui 1920)[105] cît de puține lucruri cunoștea despre arta lui Duchamp-Villon, cu atît mai mult cu cît acesta expunea cu regularitate la Salon d'Automne, începînd din 1904, în 1919, organizîndu-se acolo, în cinstea lui, chiar o expoziție retrospectivă. Opera celor trei sculptori vădește cîteva surprinzătoare asemănări, dintre care cea mai derutantă pare să fie cea dintre silueta masculină a lui Duchamp-Villon din *Îndrăgostiții*, lucrare expusă la Salon d'Automne în 1913, și, pe de altă parte, *Fîntîna lui Narcis* (82) a lui Brâncuși, probabil executată nu înainte de 1914.

Spiritul dadaist a avut, un mijlocitor lîngă Brâncuși, în persoana lui Erik Satie, fapt confirmat de lucrările *Cupă* și *Socrate*; cea din urmă ar putea fi un comentariu asupra autoportretului umoristic al lui Satie (apendice, 21). Dar independent de asta, prietenia dintre compozitor și sculptor a avut, și pentru unul și pentru celălalt, o importanță artistică ce nu poate fi minimalizată. Reamintind modul repetitiv și plin de insistență al *Coloanei fără sfîrșit* (1918), citim în descrierea lui Roger Shattuck a *Socrate*-lui lui Satie (1917—19): „*Socrate*...parcurge linia unui absolut refuz al dezvoltării...prin figuri repetate fără sfîrșit, aproape identice între ele. Și totuși muzica aceasta nu e statică... ea este ca un nou echilibru între monotonie și varietate".[107]

În sfîrșit, este interesant de speculat asupra raportului dintre suprarealism și *Pasărea în spațiu*. Descriind această lucrare, vedem în ea o imagine de vis; observăm că prima ei versiune (146) a fost terminată abia în 1923; cîțiva ani în urma *Păsării galbene*, zburătoarea stilizată stînd în picioare. Între timp, și fără îndoială, anterior creării *Păsării în văzduh*, Brâncuși trebuie să fi fost foarte bine pus la curent cu manifestările de început ale suprarealismului (pagina 24) și n-ar fi exclus să fi întreținut chiar și legături

mai strînse încă cu acest grup.* Dar capacitatea pentru vis a lui Brâncuși n-avea nevoie de vreun stimul din partea suprarealiștilor; s-ar putea însă ca preocuparea acestora pentru „automatismele psihice", pentru subconștient și pentru lumea viselor, să fi dat lui Brâncuși exact sugestia necesară pentru a converti pasărea sa erectă într-o icoană a zborului care-i întruchiparea zborului prin vis. Altminteri *Pasărea în văzduh* ar rămîne, oricum, exemplul unei *zeitgeistlich* coincidențe.

Dacă vreuna sau mai multe din posibilele influențe semnalate aici au înrîurit cu adevărat pe Brâncuși, un lucru oricum rămîne clar, și anume că au fost asimilate grație unei stări de spirit transformatoare care le-a prefăcut radical și cu toată îndrăzneala, întotdeauna în slujba unor țeluri foarte proprii.

Oricît de rarefiată ar putea părea atmosfera artei lui Brâncuși, ea reprezintă un domeniu al certitudinii, dătătoare, ca atare, de mari satisfacții. Intenția artistului a fost aceea de a dărui bucurie și de a împărtăși mulțumire, mai degrabă decît de a ridica probleme intelectuale sau dubii existențiale. „Nu căutați formule obscure sau mister", a spus Brâncuși.[108]

Bucuria are hotarele ei tematice: obiectele plăcute sau drăguțe, eliminarea conflictului, îndepărtarea tulburărilor de orice fel. Primele subiecte ale lui Brâncuși sînt copiii, tinere femei frumoase, părți de trupuri tinere; o *Vieille Heaulmière* de Brâncuși ar fi un lucru de neconceput. Pe măsura trecerii timpului, regnul animal furnizează sculptorului tot mai multe motive, acestea aparținînd de regulă ordinelor inferioare. Omul și patrupedele nu sînt nici scutiți de umbre, nici luminoși: ei sînt purtători de conflicte și tulburare, într-o măsură direct proporțională cu propria lor complexitate fizică.

Urmărirea bucuriei în artă ridică însă în calea artistului un număr de probleme: el trebuie să se

* André Breton într-o scrisoare, probabil din 1923, către Francis Picabia: „ E clar că n-am curajul să merg cu tine în atelierul lui Brâncuși".

afle totdeauna în tonalitatea potrivită. Putem considera drept perfect autobiografică mărturisirea lui Brâncuși după care „lucrurile nu sînt greu de înfăptuit; greu este să te pui pe tine însuți în starea de a le înfăptui".[110] Brâncuși lucra cu mai puțină constanță decît se presupune de obicei, și avea nevoie de rațiuni serioase pentru a se pune în mișcare. Odată intrat în starea de spirit potrivită, nu mai putea fi reținut de nimic. Povestind episodul unei întîlniri întîmplătoare cu Brâncuși în locuința lui Apollinaire, Chirico scrie, cu oarecare iritare: „Brâncuși... declara, celor care aveau timp să-l asculte, că resimțea o uriașă bucurie lăuntrică".[111] Modelul său favorit declară că nu l-a văzut „niciodată cu trăsăturile feței încordate sau arătînd obosit; lucra într-o stare de bucurie".[112] Această credință în bucurie ca scop al artei l-a dus pe Brâncuși la respingerea influenței africane, după ce, un timp, a resimțit înrîurirea ei, căci o presimțea „demonică"; același punct de vedere îl face să rostească și următorul ultragiu: „Cine s-ar putea imagina în dormitor cu un Michelangelo, trebuind să se dezbrace înaintea lui?"[113]

În viziunea lui Brâncuși, nevoia de a iradia bucurie nu e lipsită de consecințe formale. Grație ei sînt evitate situațiile antrenînd joncțiuni complicate, îmbinarea unei multitudini de forme, întotdeauna — în sculptură — semnul opoziției sau conflictului. Arta lui Brâncuși se ferește de jocul intricat de muchii și planuri, de multiplicarea axurilor.

Urmărirea esenței menține sculptura lui într-o criză a unității, de fapt principala dramă a străduaniei creatoare brâncușiene. După realizarea ovoidului modulat al *Muzei adormite*, Brâncuși trece la un șir de opere masive, mai complicate: *Portretul lui George*, *O muză*, *Domnișoara Pogany*, *Pinguinii*, — continuînd, pe de altă parte, căutarea formei unitare în opere ca *Prometeu*, *Primul strigăt* și *Nou-născutul*. După organizarea deschisă, axială, relativ dezordonată a *Fiului risipitor* și a *Vrăjitoarei*, Brâncuși nu va mai întreprinde niciodată o compoziție masivă dotată cu complexitate lăuntrică sau

prevăzută cu o distribuție complexă de axuri. Unitatea se atinge printr-o concentrare a masei într-o singură formă, — o monoformă — sau printr-un ax lung însumînd serial asemenea forme. O soluție tîrzie va fi gruparea radială a formelor în raport cu o trăsătură centrală.

Chestiunea unității cunoaște un aspect extrem: de vreme ce orice operă sculpturală este un „lucru" — cîte părți poate avea acest lucru? O tendință clară a strategiei formale practicate de Brâncuși conduce la ideea că răspunsul n-ar putea fi decît: una. Ultimele lucrări sînt într-adevăr mărturia nobilă și mișcătoare a unei încercări de-a atinge rîvnita unitate.

Unitatea e deranjată, pentru început, de însăși natura formei solide — multiplă prin faptul că are un creștet, un început, laturi, muchii, cuprinzînd umbre, și varietatea inevitabilă a celorlalte aspecte implicate. Din acest punct de vedere, sfera ar putea trece drept forma ideală a unității: o suprafață, un centru, o imagine, indiferent de unghiul de unde-i privită. Creația lui Brâncuși nu cunoaște însă sfera, căci artistul deși niciodată departe de influența acesteia, se refuză constant geometrismului. Lucrările cu fațete sau cu masă cubică sînt puține, în timp ce numeroase sculpturi în piatră (și, ulterior, în bronz) precum și părți ale unor lucrări din lemn, pot fi considerate și ca variațiuni sau distorsiuni ale sferei sau incursiuni asupra ei. Unitatea maselor sferice și ovoidale întărește atracția senzorială, indubitabil exercitată de suprafețele curbe asupra lui Brâncuși. Despre *Leda* sculptorul a spus: „E Leda, nu Jupiter, prefăcut în lebădă. Trupul bărbătesc e urît ca al broaștei; lebăda, ca și trupul femeii, are unduiri de mare gingășie".[114]

Sculpturile în formă de bloc fac parte din perioada timpurie a lui Brâncuși și rămîn puține la număr; ele sînt urmate de formele ovoidale, mai numeroase. Direcția acestei progresiuni ar putea părea normală pentru procesul abstractizării, un proces evoluînd spre o simplificare tot mai accentuată; superficial vorbind, un cub are șase laturi; opt

colţuri, şi douăsprezece muchii, în timp ce ovoidul are o singură suprafaţă curbă şi complexă.

Abstractizarea e rezultatul unei neîntrerupte meditaţii asupra formei, şi — în cazul lui Brâncuşi — ea pare născută de presiunea exercitată de gînd asupra formei. Acţiunea pare strîns înrudită cu procesul fizic prin care un cub ar putea fi redus la formele unei sfere, prin rostogolire sau prin abraziunea părţilor proeminente.

Preponderenţa formelor ovoidale şi a derivatelor lor, asupra formelor cu aspect cubic, nu-i aşadar o simplă funcţie a gustului brâncuşian, a înclinaţiei sale faţă de linia curbă. În esenţă, e vorba de un rezultat al calităţii „fricţionale" a imaginaţiei sculptorului. Forma lui de predilecţie ar putea aşadar fi descrisă ca o unitate curbilinie, născută prin frecare.

Economia artistică reprezintă un caz particular al neîntreruptei căutări de mijloace cît mai simple—o necesitate practică pentru sculptorul încercînd să smulgă o imagine dintr-un material recalcitrant. Ca oricare alt tip de chivernisire, economia artistică este o relaţie de stabilit între feluritele ţeluri şi mijloace, între investiţie şi produs. În cazul lui Brâncuşi avem sentimentul unui simţ de economie perfect echilibrat, al unui rezultat cu exactitate proporţionat efortului depus. Ceea ce a fost investit în lucrare iese integral la iveală în opera finală; nu există sentimentul trudei irosite sau inutile, invizibile, sau, chipurile, magice. Oricît de mult am studia o sculptură de Rodin, nu există nici o posibilitate de a reconstitui etapele facerii ei; miracolul expresiei eclipsează miracolul modelajului, şi amîndouă eludează înţelegerea noastră. Dar la Brâncuşi, odată cu forma sculpturii, avem şi intuiţia gîndirii şi a acţiunilor din care opera a căpătat fiinţă; ba chiar, foarte adeseori, intuiţia însăşi a ordinii lor creatoare. S-ar părea că sculptorul n-a făurit decît forme purtate de gînd, şi că n-a avut decît gînduri generatoare de forme; nimic altceva, nici o în-

frumusețare, nici o zonă neexplicată, gratuită sau neutră.

La economie, se referea și Brâncuși atunci cînd spunea: „Perfecta lustruire e o necesitate pe care formele relativ absolute o postulează anumitor materiale. Ea nu este obligatorie; într-adevăr ea poate deveni foarte dăunătoare pentru cei ce practică o sculptură de tip *bifteck*".[115] Vătămătoare pentru că, în acest caz, mai curînd decît să clarifice formele, tinde să semene confuzie, și pentru că munca de șlefuire aplicată acestui gen de sculptură este uriașă și răstoarnă economia echilibrului ei. În sculptura lui Brâncuși suprafețele ispitesc șlefuirea, ele sînt direct accesibile mîinii lustruitoare și, tocmai de aceea, lesne de polisat.

Făurirea unui bronz polisat nu e opera întîmplării. Din vreo douăzeci de lucrări concepute inițial în lemn, doar patru ajung, în cele din urmă, să îmbrace forma metalului lucitor. Majoritatea lucrărilor din lemn, capetele timpurii din piatră, *Cumințenia pămîntului* și toate versiunile *Sărutului* ar fi neinteligibile în metal. Din douăsprezece *Păsări* făurite în marmură, patru n-au corespondent în metal și acestea din urmă pot fi socotite versiuni de tranziție. Cele opt *Păsări* de marmură au dat naștere la patrusprezece versiuni în metal, și alte unsprezece motive create în marmură au produs, la rîndul lor, vreo treizeci și cinci de bronzuri polisate. Versiunile *Capului de copil* ar deveni indescifrabile în metal lucitor; marele *Pește*, *Foca*, sau *Țestoasa* s-ar fi putut transforma în oglinzi deformante. Turnat în bronz lucitor, *Portretul d-nei Eugene Meyer Jr.* ar fi cerut cu necesitate eliminarea voluminoasei baze geometrice, care ar fi implicat riscul de a părea o masă metalică informă. În cele din urmă, constatăm că Brâncuși n-a turnat în metal nici unul din cele șase torsuri de femeie; trei din acestea sînt lucrate din onix străveziu și artistul a socotit probabil metalul prea rece și dur pentru a întrupa astfel de imagini.

Suprafața sclipitoare este invenția brâncușiană superlativă. Împărtășindu-se din calitatea tradițională de splendoare, atît din punctul de vedere

al meşteşugului, cît şi al materialului propriu-zis, în sculptura superlativ raţionalizată a lui Brâncuşi, acest atribut dă naştere unei apariţii radical moderne — o stare absolută a formei absolute. Forma fiecărei lucrări din marmură — cu excepţia, poate, a *Unei muze*, capătă un spor de desăvîrşire în bronzul următor ei; iar versiunile ulterioare din marmură — după *Pasărea în văzduh*, *Domnişoara Pogany*, *Nou-născutul*, sau *Negresa albă*, se îmbogăţesc cu învăţăturile deprinse de la bronzurile intermediare. Totodată, materialul, mai dens, capătă transparenţa reflectivităţii, lumea certitudinii brâncuşiene acceptă revărsarea sclipirilor aleatorii.

În bronzul polisat, nu încape cusurul de formă, şi nici o deviere de la precizia liniilor nu e permisă. Expunerea nemiloasă în bătaia luminii cere formelor nici mai mult nici mai puţin decît perfecţiunea.

Absolutul e supus legii unor necesităţi lăuntrice: nu poate fi altfel de cum e, o schimbare a unei părţi e schimbare de întreg. Desăvîrşirea e condiţia lui firească, şi Brâncuşi n-a ezitat să protesteze împotriva unor comparaţii dintre sculptura sa şi cea a artiştilor primitivi sau preistorici care nu ştiau „cum să lucreze cu atîta precizie finală, aşa cum fac eu astăzi". Liniile şi suprafeţele lui perfecte nu sînt niciodată rezultatul simplei polisări, ele sînt rezultatul sculpturii amănunţite şi terminale, învăluind forma într-o atitudine definitivă, eliberată de toată şovăiala. Perfecţiunea, în mod obişnuit, e mîndria oricărui meşteşug. Perfecţiunea lui Brâncuşi e mîndria absolutului. „Lozinca mea a fost: totul sau nimic", a spus sculptorul [116].

Dintr-un text remarcabil aflăm că, într-o convorbire cu Alfred Stieglitz în 4 martie 1926, Brâncuşi a mărturisit că „ori de cîte ori se apuca de lucru, avea sentimentul că un Absolut se exprima prin el, el ca persoană nemaicontînd, individul nemaiavînd nici o importanţă, şi că aceasta era relaţia artis-
 tului faţă de lume" [117].

Cu vreo doisprezece ani mai tîrziu, Brâncuși avea să deplîngă faptul că „esteții nutresc aversiune față de biografic“ [118].

De bună seamă, preocuparea biografică și cazul particular nu pot să se potrivească cu năzuința spre absolut, spre atemporal, spre situarea dincolo de istoric. Cu toate acestea, unul din lucrurile surprinzătoare la Brâncuși e că viața și opera — aidoma suprafeței curbe a sculpturilor sale de orientare ortogonală — sînt perfect unitare. Paul Valéry, care se simțea stînjenit de propria sa „viață“, rămăsese frapat de următoarea mărturisire a lui Wagner [119]: „Am compus *Tristan*, prins în mrejele unei patimi mistuitoare, și după cîteva luni de meditație teoretică“. Valéry continuă: „Ceea ce credeam eu, e mai rar și mai vrednic de invidiat decît coordonarea singulară a celor două moduri de activitate vitală, în mod obișnuit considerate independente și chiar incompatibile“ [120]. La Brâncuși, fluxul evenimentelor exterioare pare să se fi asimilat întotdeauna preocupărilor sale artistice în desfășurare. Sculptura lui se nutrește din propria ei substanță, dar totodată și din viața personală a artistului, iar această viață, atît de mult dedicată sculpturii, este, la rîndul ei, formată prin ea. Cine ar îndrăzni să spună că Brâncuși, sau oricare alt artist, schimbînd atracțiile unei inspirații pentru atracțiile alteia, ar fi fost stimulat mai degrabă de afecțiuni obișnuite, decît de revelația unor proprietăți noi și încă neverificate?

Dar, și dincolo de critica „esteților“, Brâncuși adeseori se eschivează dinaintea biografilor; și s-ar părea, cu bună știință. Jocul n-a fost ușor, mai ales dacă ținem seama de grija artistului (mai ales în anii de început) pentru datarea și înregistrarea lucrărilor sale.

Forma absolută e independentă de contingențe, iar Brâncuși se străduiește să-și elibereze sculptura de cea mai elementară dintre contingențele firești — lumina. Țelul său este o artă fără umbre, ceea ce și realizează în bronzurile sale polisate, unde, în mod egal, materialul împărtășește lumină tutu-

ror părților. Privită în lumină, sculptura lui oglindește toată lumina. „Am eliminat orificiile stîrnitoare de umbră", a spus Brâncuși [121]. Formele lui sînt cele ce pot fi cunoscute prin atingere, cu ochii închiși sau chiar pe întuneric. Pare semnificativ faptul că Brâncuși n-a creat basoreliefuri, adică tocmai acel tip de sculptură care piere odată cu stingerea luminii.

Din acest punct de vedere, interesant ni se pare lintoul *Porții* de la Tîrgu Jiu, unde motivul îndrăgostiților, perechi-perechi, se repetă de patruzeci de ori, fără intervale. Odată identificat, motivul nu mai trebuie descifrat, el este cunoscut chiar și fără a mai fi parcurs cu ochii. Așa se face că elementul decorativ pe lintou, deși săpat superficial, nu poate fi considerat basorelief (suprafață continuă modelată de lumină) — căci nu cunoaște variații și e, de fapt, incizat. Coloanele *Porții* sînt decorate pe toate laturile cu același motiv, dar și ele evită relieful „planar", datorită adîncicimii tăieturii și a forței de implicație din formele cuprinse.

Liberă, forma brâncușiană n-are nevoie de reazemul naturii, modelată în culori de umbră și lumină. E forma văzută prin lumina inteligenței umane.

Dar, în general, e bine să eviți în sculptură atacul prea direct asupra contingentului, și arta lui Brâncuși e un grăitor model de aplicare a acestui principiu. Sculptura, de pildă, trebuie să-și decline limpede identitatea prin opoziție cu alte obiecte, eliminînd posibilitatea confuziilor. Ea trebuie să înlăture eventualitatea utilizării, a tentației de a fi luată drept obiect de folosință. Trebuie să trezească și să merite o atenție specială. Alcătuirea ei trebuie să fie de așa natură, încît, în raport cu lumea înconjurătoare, să-și păstreze curăția neîntinată. Din acest punct de vedere, e bine ca sculptura să nu aibă suprafețe orizontale întinse, sau concavități care să invite sau să accepte alte obiecte, sau să devină recipiente pentru nea, colb sau ploaie. În mă-

sura în care o sculptură suferă deformarea sau invazia naturii, aparţine naturii.

Sărutul prezintă o suprafaţă superioară relativ mare şi orizontală, dar situaţia aceasta nu se repetă în nici un alt subiect, — suprafaţa însăşi fiind, pe de altă parte, rugoasă, iar versiunile ultime avînd creştetele rotunjite. După *Cumineţenia pămîntului*, care — exemplu unic — are într-adevăr un spaţiu în formă de receptacol între piept şi picioare, Brâncuşi n-a mai făcut decît o singură sculptură dotată cu un plan orizontal pronunţat — e vorba de *Proiect arhitectonic* (107); lucrarea a fost dezmembrată de sculptor, foarte probabil, datorită faptului că era prea des confundată cu o platformă. Evident, cu partea superioară netedă, mai vechiul *Adam* nu putea da satisfacţie; *Eva* în schimb nu se termină printr-o suprafaţă plată. *Masa tăcerii* şi cele douăsprezece scaune sînt, în schimb, cele mai susceptibile de a accepta suprapunerile altor forme, — zăpadă, obiecte, oameni; este adevărat că operele acestea sînt prin natura lor apropiate pămîntului, ocupînd, în economia ansamblului de la Tîrgu Jiu, locul unui capăt „dinspre natură".

Cu excepţia acestor cîteva lucrări, extremităţile superioare ale operelor lui Brâncuşi au vîrfuri, muchii şi suprafeţe curbe, gîndite să evacueze orice posibile depozitări, în special praful. Sculptura lui Brâncuşi sfidează mutaţia sau alterările condiţiei sale primordiale, ea rămîne de-a pururi ceea ce a fost la început. Scăpînd de contingenţele naturii, se desparte de ea căutînd să-şi asigure o supravieţuire proprie.

Materialele sînt înzestrate cu calităţi şi proprietăţi structurale, dar n-au în nici un caz conţinut intrinsec artistic, ceea ce face ca orice „mistică a materialelor" să fie limitativă şi amăgitoare, acest aspect interesînd de altfel pe meseriaşi în primul rînd. „Dragostea faţă de material" este o chestiune de psihologie, nu de sculptură; „fidelitatea faţă de material" e un lucru care se schimbă după caz, — de la un stil la altul, de la sculptor la sculptor.

Se consideră adeseori că ar exista un bloc originar și dreptunghiular, din piatră, căruia sculptorul îi dă expresie și relief. Să fie versiunile *Sărutului* „expresii" ale blocului originar? Nu știm. „Exprimă" oare *Începutul lumii* un bolovan original rotunjit de ape? Iarăși, nu putem ști. Ceea ce se poate e ca Brâncuși, în astfel de cazuri, să fi dorit o sculptură de formă pătrată sau ovoidală; și este probabil că le-ar fi obținut din orice stană de dimensiuni convenabile. Nu încape îndoială că o lucrare cum ar fi *Coloana fără sfîrșit* din grădina lui Edward Steichen a fost inițial un trunchi rotund de copac, cioplit în chip de bîrnă aproape perfectă mai înainte ca Brâncuși s-o sculpteze. Nu există motive să presupunem că Brâncuși a cunoscut într-un fel problema morală a lui Michelangelo, aceea de a-și „croi gîndul într-o anumită piatră"; și nici că, exceptînd un *Tors* (51), ar fi exploatat forme accidentale sau neobișnuite ale pietrei. E drept că în *Vrăjitoarea, Tors de băiat, Cocoșul* și *Țestoasa,* construcția a depins de o anume condiție a materialului. Dar s-ar părea că aici Brâncuși a putut, fie să ajungă la o imagine mai mult sau mai puțin preconceptă printr-o serie de tăieturi, — fie să pornească spre o imagine dinainte concepută direct, aceasta neînsemnînd însă fără sensibilitate.

Materialele sînt doar mai mult sau mai puțin folositoare, mai mult sau mai puțin adaptabile anumitor țeluri. Dincolo de aceasta intră în joc un principiu de negație simplu: nu e cuminte să siluiești proprietățile structurale ale materialului pentru a face cumva ca sculptura să se nască.

Nu încape îndoială că după perioada inițială „de pietrar", sau cioplitor în piatră, Brâncuși — cu puține excepții, — a sculptat în marmură tocmai pentru a scoate în evidență caracterul ei de senzualitate, trecînd astfel peste celelalte proprietăți structurale ale materialului. Nasurile în formă de fină lamă se sparg, muchiile se ciobesc, masele instabile alunecă de pe soclurile lor, formele catifelate și grele sînt aproape imposibil de apucat.

Nu e vorba de faptul că Brâncuși ar păcătui prin simplă lipsă de înțelepciune: dorința lui este aceea de a trece dincolo de material. De fapt, el izbutește să-l dizolve: în fața atenuării progresive a *Păsării în văzduh* simțim fiorul primejdiei, al imposibilului. În final, partea estetizantă și dificultățile structurale inerente marmurii se răscumpără în versiunile din bronz.

Sculptura în lemn, neforțată și „firească", reprezintă una din modalitățile clasice de manipulare a materialului. Născut într-un ținut cu străvechi tradiții în arta lemnăriei, cioplitor de mic copil, trecut mai tîrziu și prin ucenicia tîmplăriei, Brâncuși nu putea fi decît la el acasă în acest *medium*, răspunzînd de altfel cu firească ușurință gîndului său. Lemnul e *medium*-ul naturii sale celei mai profunde; e materialul *Coloanei fără sfîrșit*, între toate, cea mai românească dintre operele sale; lemnul e materialul în fața căruia se descoperă singurul sentimentalism artistic al lui Brâncuși: farmecul bătrînelor bîrne e, pentru el, irezistibil. (Această trăsătură a dat naștere, în timp, chiar și unor probleme de conservare.) Brâncuși îndrăgea scoarța îmbătrînită a acestor trunchiuri, care, fără îndoială, răspundeau cu frumusețe daltei sale. Marmura avea să rămînă pentru el materialul aspirației artistice, al „rafinamentului" de frumusețe; cît privește metalul polisat, acesta rămîne emblema modernității sale.

Dacă, la anumite lucrări din lemn, forma e dependentă de material, ceea ce lipsește în schimb e jocul de nuanță al granulației, lustrul patinei. Dacă e adevărat că bronzurile și marmurele lui Brâncuși scînteiază, aici licărul tainic al materialului e absent. Descrierea lui Brâncuși, vorbind despre perfecta polisare ca despre „o necesitate postulată de unele forme relativ absolute", dă formei calitatea de cauză primă. *Portretul dnei Eugene Meyer Jr.*, în lemn și în piatră, n-are caracter deosebit de „pietros" sau „lemnos". În numeroasele sculpturi de păsări, de la *Pasărea măiastră* la *Pasărea în văzduh*, schimbările, atît în formă cît și în di-

mensiune, de la marmură la bronz, n-au fost niciodată dictate de considerații de material (exceptînd faptul că locul de întîlnire al corpului cu tulpina piciorului e de obicei mai fin la bronzuri decît la marmură). La *Cupele* din lemn materialul pare cumva suprimat, în măsura în care Brâncuși explorează limbajul formei. Astfel, formele trec din lemn în lemn, din marmură în marmură, din bronz în bronz, din marmură și lemn în bronz și oțel, și din marmură albă în marmură neagră. Brâncuși insistă asupra faptului că odată înfăptuită o formă, aceasta putea fi repetată în orice fel de material, fără schimbare de proporții și la orice dimensiune (cum ar sta lucrurile cu *Cocoșul?*); din examinarea în succesiune a operelor sale e limpede că era convins de posibilitatea repetării lor în orice material, ținîndu-se seama, desigur, de posibilitățile structurale.

Indiscutabil că Brâncuși era deosebit de receptiv la frumusețea materialelor, tendința lui fiind aceea de a le face, prin prelucrare, să pară cît mai prețioase; forma e însă prețioasă în sine. „Frumusețea sesizabilă prin simțuri" spunea Santayana „nu este cel mai mare și mai important element de efect, dar e cel mai primitiv și fundamental, cel mai universal. Nu există efect al formei care să nu poată fi întărit de un efect al materialului... Nici un lucru nu ne poate fermeca dacă nu-i înzestrat cu frumusețe învăluitoare"[122]. Brâncuși e plin de farmec. Dar în sculptura lui gratificarea simțurilor, ca strălucirea unei revelații, nu e un scop în sine: ea servește la „fixarea" unei imagini în memorie. „Frumusețea materialelor e ultimul lucru de care să mă sinchisesc"[123] stăruia el.

Semnificativ, în atitudinea lui Brâncuși față de materiale, e faptul că, după 1907, nu mai apar decît puține lucrări din gips sau humă, aceste *media* fiind folosite în principal în studierea subiectului, înaintea cioplirii, așa cum un pictor în ulei ar întocmi schițe prealabile în acuarelă.
153 Totuși, aceste mijloace au fost folosite de Brân-

cuși pînă la sfîrșitul carierei sale, cînd cu neabătută grijă avea să-și păstreze huma în stare de folosire, dăruind din ea bucuros altor sculptori în nevoie. *Cocoșul* monumental din 1949 a fost modelat din humă, ca și portretul de copil de la începutul anilor '30 [124]; după amîndouă s-au turnat mulaje în gips.

Lutul și gipsul sînt amorfe în starea lor naturală; ca *medii* esențialmente picturale ele sînt cel mai bine potrivite firilor versatile. La un moment dat, Brâncuși a simțit nevoia de a-și dezvolta cugetarea între granițele fizice și psihologice ale unui material mai tare și mai rezistent. În piatră și lemn el ajunge să realizeze mai ușor decît în humă acele suprafețe dense, cu muchii ascuțite, avînd în vedere că materialele tari sînt susceptibile să primească corectări de amănunt și de rafinament, într-un mod pe care huma nu-l îngăduie. Gîndul lui Brâncuși e ordonat și bine calculat, iar rigoarea procesului de cioplire se potrivește perfect hotarelor de strictețe artistică și formală pe care și le-a propus. De altfel, o lucrare în pămînt are ceva aleatoriu, poate „să se fi nimerit", în timp ce orice cioplire este, fără putință de tăgadă, *făcută*. „Cioplirea directă, spune Brâncuși, e calea spre adevărata sculptură". E vorba de un proces ireversibil, țintind un anume scop. Cioplirea are un destin, modelajul o istorie doar.

Dacă există o plăcere procurată de atingerea unei sculpturi, ea n-are cum să nu fie foarte asemănătoare cu plăcerea de a atinge orice alt lucru; cu alte cuvinte, nu este vorba de o plăcere specific „sculpturală". Acest fel de atingere are oarecare validitate atunci cînd servește la risipirea nimbului de curiozitate planînd asupra sculpturii, reducînd totodată distanța dintre ea și cel care o observă; dar, în cele mai multe cazuri, palparea sculptorului e un fel de „voyeurism" al mîinilor. Mult mai instructivă, dacă e să pornim de la un asemenea considerent, este cercetarea prin pipăit a alcătuirii unei picturi.

Sculptura lui Brâncuși e suficient de plăcută la atingere. Cu toate acestea, este cert că numărul apreciabil al operelor sale din bronz polisat n-a fost hărăzit de artist atingerii, căci metalul acesta, foarte sensibil, se întinează sub atingerea mîinii. *Rugăciunea* nu invită la pipăire și nici *Regele regilor*. *Pasărea măiastră* e montată pe un soclu prea înalt spre a putea fi atinsă; același e cazul *Păsării în văzduh* (marmură, 6 picioare). Dar Brâncuși a făcut și două lucrări hărăzite pipăirii — *Sculptura pentru orbi* și *Începutul lumii* în versiunile din marmură. Se prea poate ca micile capete din piatră (137 și 138), de asemeni versiunile *Muzei adormite*, — dar nu cele din bronz polisat — precum și *Cupa* să fi fost de asemeni menite atingerii; acestea toate sînt obiecte apropiate omului, și au fost ades așezate pe perini. În general însă impulsul tactil e satisfăcut prin viziune; formele, atinse cu atîta grijă și inteligență de făuritorul lor, își comunică atracția fără să fie nevoie de un contact fizic direct.

Această calitate tactilă e totuși foarte puternică la Brâncuși. Dacă-i adevărat că „forma e o mișcare congelată" (Reich), forma brâncușiană recapitulează mișcarea inteligenței, pe cîtă vreme lustrul reamintește mișcările mîinii. O gamă întreagă de elemente tactile e sugerată de lucrările sale mai tîrzii — atingere, mîngîiere, frecare; o conturare a psihologiei lui Brâncuși ar trebui să țină seama, în această privință, de ceasurile și zilele vieții petrecute frecînd și lustruind la sculpturile sale.

Sărutul și *Cumințenia pămîntului* sînt înzestrate cu stabilitatea permanenței. O serie de imagini feminine — *Domnișoara Pogany*, *Eileen*, *Negresa albă*, *Torsul de fată* sînt instabile, și putem presupune că faptul nu era, pentru Brâncuși, lipsit de semnificație. Dar admițînd că echilibrul ar putea fi un indiciu de semnificație, el este totodată unul din factorii determinanți ai unor schimbări formale în opera și cariera sculptorului.

În statica *Sărutului* încape foarte puțin loc pentru investigație — Brâncuși poate da varietate unor trăsături externe ale concepției inițiale, sau extinde masa în sus, ca în cazul *Coloanei fără sfîrșit* ori a altor opere — dar, după 1915, nu mai apar noutăți de concepție. Masa orizontală stabilă apare doar de două ori: la *Animal nocturn* și *Formă din gips*.

Abandonînd baza plată și grea, Brâncuși poate recurge la varietatea alternativelor oferite de bazele curbe, cu chenar, ascuțite, la forma cu suprastructură grea, la cea precară prin faptul înălțimii. Dintre acestea, primele pot sta în echilibru neutru, schimbător sau stabilizabil, sau esențialmente nestabil, stabilizat totuși prin inserția unui plan de susținere (*Foca*, *Leda*). Sculptura sprijinită pe un singur punct, survine la un singur motiv, cel al *Păsărilor*; cea odihnind pe o latură, — în șapte versiuni. Forma cu partea superioară grea dobîndește stabilitate grație piciorului de sprijin, după cum o formă înaltă, cum ar fi *Pasărea în văzduh*, are nevoie de o bază pentru asigurarea reazemului.

În toate aceste cazuri, forma și stabilitatea se *intercondiționează reciproc*, dar acesta nu e cazul *Sărutului*. Am observat că aspectul de stabilitate explică diferențele dintre *Portretul*, mare și mic, al d-nei Eugene Meyer Jr. ca și între prima și cea de-a doua *Focă*. *Peștele* odihnește pe propriul său centru de gravitație — și, la o ușoară atingere, se poate răsuci. Recapitulînd, varietatea condițiilor statice oferă lui Brâncuși noi și substanțiale forțe cu care artistul se măsoară. Așa cum în operele sale timpurii, gestul aducea revelația psihologiei umane, — în operele de mai tîrziu condiția echilibrului aduce revelația vieții secrete, a psihologiei masei. Echilibrul este o lege a naturii căreia sculptura trebuie să i se supună neîncetat; sculptorul însuși este guvernat de cerințele ordinii morale.

În tipurile de echilibru de care se servește Brâncuși observăm recurența unor structuri foarte clare. Din 1907 pînă în 1918 numărul lucrărilor

originale echilibrate ferm, fără suport, întrece cu două ori totalul lucrărilor originale ale sculptorului. O statistică asemănătoare, pentru perioada dintre sfîrșitul lui 1918 și 1949 demonstrează că numărul sculpturilor stabile însumează jumătate din totalul obiectelor făurite de Brâncuși.

Odată cu interesul tot mai sporit al sculptorului față de sfidarea stabilității, observăm lustrul mistuind densitatea, bazele-oglindă atacînd gravitația, iar mișcarea, — reală sau iluzorie, punînd în cumpănă fixitatea. În contra-echilibrul tot mai dominant, în sclipirea suprafețelor, și în aluzia suspensiunii — precum și în gestul final al răsturnării pe dos a *Țestoasei* — intuim pe Brâncuși iscodind dematerializarea și dizolvarea formei în efect aerian și luminos. Unui grup de ascultători uimiți, adunați în atelierul său în 1948, el le spunea :„*Mais la sculpture c'est de l'eau, de l'eau!*“[126]

De-a lungul multor ani, Brâncuși și-a făcut din fotografie un adevărat „hobby“, fixînd în excelente clișee propriile sale lucrări, imagini care, multă vreme, au fost și singurele reproduse în publicații. „Instantaneul“ — revelația la îndemînă într-o simplă cutie — îl fascina, iar raporturile sale cu arta fotografică au îmbrăcat aspecte deosebite.

Sculptase la început portrete după fotografii și, încă din 1905, ținuse prin fotografii evidența lucrărilor sale. Avea propria sa cameră obscură, făcută cu ajutorul lui Man Ray, prin 1921.[127] Milița Pătrașcu mărturisește că era imposibil să folosești cada băii la Brâncuși, aceasta fiind întotdeauna plină cu filme aflate la developat ;[128] Brâncuși i-a dat la un moment un aparat de fotografiat, pe care însă după un timp i l-a luat înapoi, deoarece nu știa să se folosească de el. Manifestă pretenții mari față de un fotograf care-i fotografiase lucrările la o expoziție la New York.[129] Printre altele, și-a făcut un autoportret în prim plan[130] uneori folosea becul electric și un fir prelungitor, de pildă atunci cînd s-a fotografiat împreună cu Mary Reynolds și Marcel Duchamp,

la odihnă la Villefranche, în 1929.[131] Există o singură fotografie înfățișîndu-l cu ochelari, și aceasta luată de la spate.[132] Făcuse la un moment dat un montaj trucat, prin dubla expunere a *Proiectului arhitectonic*[133] și avea un album unde, printre altele, se aflau frumoase fotografii înfățișînd foci.[134] Făcuse (sau comandase) o reproducere aproape în mărime naturală a *Sărutului* (135).[135] Atunci cînd, în 1932, proaspăt sosit la Paris, Victor Brauner a fost prezentat lui Brâncuși, sculptorul i-a pus în brațe un aparat, invitîndu-l să facă cîteva fotografii: voia să știe ce „vedea" Brauner.[136] În 1937, la Tîrgu Jiu, înainte de ridicarea *Coloanei fără sfîrșit*, Brâncuși desenează în tuș o coloană direct pe o fotografie a locului viran unde aceasta urma să fie așezată.

Această ultimă dovadă face eventual plauzibilă ipoteza după care, în absența unor schițe de lucru clare, Brâncuși folosea fotografii în vederea dezvoltării unor variante după sculpturile sale. În cazul *Peștelui* din marmură albastră (care menține întocmai proporțiile *Peștelui* mai mic din marmură albă), deși dimensiunile se modifică mult, sîntem ispitiți să credem că Brâncuși a folosit fotografia primului *Pește* pentru a obține mărirea versiunii secunde.

Din desenele ce ni s-au păstrat reprezentînd sculpturi, nu reiese clar momentul cînd au fost executate: înainte sau după terminarea lucrărilor respective. Aproape sigur schițe de lucru sînt cele trei desene ale *Primului pas*, dintre care unul reprezintă imaginea la dimensiunea de 32 de țoli, deci cu aproximativ șase țoli mai mare decît opera (distrusă) cu care se aseamănă[137]; celelalte două sînt puțin mai scurte, unul înfățișînd silueta cu ambele brațe ridicate deasupra capului (spre deosebire de sculptură), sugerînd astfel prioritatea desenului. Un număr de lucrări au fost cu siguranță desenate pe blocul original de material. Brâncuși a executat astfel pe hîrtie desene în mărime naturală pentru motivele *Porții sărutului*.[138]

Ni se pare semnificativ de notat care sînt lucrurile ce *nu* apar în numeroasele fotografii reprezentînd atelierul și sculpturile lui Brâncuși, ori artistul însuși „la lucru". Unicul motiv apărînd „în curs de executare" este motivul *Coloanei fără sfîrșit*. *Vrăjitoarea* și *Căpetenia* pot fi văzute cu suprafețele nefinisate dar altminteri deliniate în formă finală. *Studiul pentru portretul d-nei Meyer* și *Țestoasa zburătoare* sînt vizibile într-un stadiu de lucru intermediar, și o fotografie ne înfățișează *Cariatida* (90) aproape complet terminată, însemnată cu creta de artist.[139] Începînd cu 1924, marele *Cocoș* în diverse dimensiuni și stadii de finisare, apare fotografiat în atelier. Nu există nici o îndoială că numărul redus de fotografii reprezentînd obiecte neterminate sau în stare semibrută, e expresia unei intenții anume, ca și multe alte lucruri controlate cu rigoare de Brâncuși. Iar printre numeroasele obiecte aflate în atelierul sculptorului la moartea sa, unul singur e neterminat — o marmură în care profilul unei *Păsări în văzduh* apare cioplit în formă brută.

Cu alte cuvinte, Brâncuși obișnuia să-și tăinuiască travaliul, treptele și etapele ducînd la realizarea deplină, căci bucuria pe care vrea s-o împărtășească nu trebuie raportată la cunoașterea problemelor de care a fost legată. Nu există aici *gradus ad Parnassum*, ci doar revelația obiectului. Noua operă își va face apariția în lume producînd aceeași subită surpriză pe care au încercat-o în repetate rînduri vizitatorii săi uimiți atunci cînd sculptorul trăgea de o parte un cearceaf alb, descoperind astfel cîte o noutate. Încercările și șovăielile artei sale au rămas taina lui exclusivă. „Opera de artă trebuie urzită ca o crimă perfectă, fără pată și urmă de autor" — sînt cuvintele lui.[140]

Ca o „crimă perfectă", lucrările lui Brâncuși erau de obicei executate rapid. La École des Beaux-Arts, sculptorul termina o figură într-o singură zi, și putea executa un portret într-o singură ședință. Se lăuda de a fi modelat trei
159 lucrări într-o singură după masă.[141] În 1920, măr-

turisea despre niște sculpturi recente că timpul de lucru asupra lor i se păruse „fără sfîrșit“[142]; dar un prieten care l-a cunoscut ani de-a rîndul, începînd chiar din acea epocă, ne spune că „lucra foarte iute, gîndindu-și întîi compozițiile foarte temeinic, executîndu-le apoi dintr-o singură suflare“.[143] Ținînd seama de marea sa pricepere tehnică, de antipatia sa pentru lucrul trudnic, de producția sa relativ mică, de dragostea lui de călătorii și companii plăcute, ne putem forma imaginea unui artist care visa și-și plănuia lucrările timp îndelungat, adeseori și le elabora printr-un efort scurt și concentrat, ca apoi să reapară în public, calm și surîzător ca întotdeauna, sociabil pe dinafară, pe dinăuntru preocupat însă mai departe de proiectele sale următoare.

Potrivit unei legende care cîștigă încă aderenți, Brâncuși ar fi fost un solitar trudind de unul singur în atelierul său. El însuși pare să fi contribuit la această legendă prin spusa lui: „Truda sculptorului e lentă și solitară“.[144] Sîntem însă astăzi în măsură să întocmim o lungă listă de elevi și asistenți (apendice V) ai sculptorului, dintre care unul a declarat că „lui Brâncuși îi plăcea să lucreze cu alții“.[145] Nu putem decît să conchidem că se simțea personal un solitar, — ca mulți alți artiști de altfel.

Cît privește continuitatea muncii sale, avem propria lui mărturie în legătură cu greutatea cu care se punea într-o dispoziție de lucru, și s-ar părea că au fost ani întregi cînd nu s-a aflat decît rareori în această dispoziție. În afară de aceasta, suferea periodic de diverse indispoziții ceea ce-l făcea să întrerupă orice lucru, iar în ultimii opt ani de viață n-a mai produs nimic nou. Între 1909 și 1939 Brâncuși face cel puțin patrusprezece călătorii prin străinătate (apendice IV); numeroase drumuri la mare sau la prietenii săi de la țară, îl țin adeseori departe de atelier, deși, uneori, în interesul muncii sale.

Impasse Ronsin era un loc primitor și prietenos, și chiar dacă Brâncuși trăia acolo singur,

atelierul — lăsînd de o parte pe asistenții săi — era departe de a fi o sihăstrie; în anii '20, atelierul lui Brâncuși devine chiar una din atracțiile lumii artistice pariziene. Brâncuși trebuie să fi primit în decursul anilor vizita a mii de persoane, și nenumărați musafiri au și descris ocaziile acestor vizite.

Atelierul lui Brâncuși era, de altfel, făcut anume parcă pentru a fi vizitat. Oricum, atelierul unui sculptor este, prin definiție, mai spectaculos decît atelierul unui pictor; într-adevăr, el este un *loc*, în sensul în care atelierul unui pictor nu este și nu poate fi. Sculptura nu poate fi subtilizată ca, de pildă picturile; ea ocupă spațiu și, prin faptul prezenței ei, creează o ambianță. Brâncuși trăgea maximum de avantaj din această situație, aranjînd în permanență din nou atît sculpturile cît și blocurile sale de material, mereu cu intenția de a produce efect și impresie asupra spectatorului. Nu trebuie de asemeni pierdut din vedere faptul că Brâncuși nu avea nici un fel de reprezentant comercial în Paris, așa încît virtualii cumpărători ai operelor sale trebuiau, prin forța împrejurărilor, să vină să-l caute la domiciliu și în atelier.

S-ar putea spune că, prin grija arătată față de aspectul atelierului, Brâncuși a fost creatorul ideii de „atelier al artistului", astăzi curent acceptată. Într-adevăr, nici un atelier n-a fost mai faimos decît atelierul lui, iar acum că acesta a fost instalat, în versiune fidelă, la Musée National d'Art Moderne, putem afirma că și de-acum încolo nici un atelier nu va fi mai mult vizitat. Atelierul original al lui Brâncuși făcea o impresie pe care numeroși scriitori au descris-o drept covîrșitoare, cu pereții lui albi, cu lumina iradiind obiectele de preț, sau sclipind în mijlocul blocurilor încă neprelucrate de lemn și piatră. Atelierul acesta părea să fie simultan un templu și un laborator al artei, locul unei confruntări între ordinea trasată de om și haosul naturii.

Nevoia de a-și învălui sculptura într-o atmo-
 sferă totală a fost exprimată de Brâncuși încă

din 1925, cînd se povestește că ar fi declarat în legătură cu expoziția pe care urma s-o aibă la New York în anul următor, că spera „să-și poată construi sau reconstrui o încăpere în care opera sa să poată fi privită cum se cade". Privite separat, majoritatea sculpturilor lui Brâncuși sînt blînde, liniștite, nedeclamative; dar, luate izolat, una duce totuși lipsa celeilalte și numărul lor întrunit pare să le întărească eficiența. Preocuparea artistului față de raportul dintre piese e oglindit de grija pentru raportul dintre fiecare lucrare și mediul ei înconjurător: în această relație piedestalul este factorul de mediere.

Brâncuși și-a investit toate resursele talentului pentru decorație în spinoasa problemă a piedestalului. În termenii ei cei mai simpli această problemă se pune în felul următor: în ce mod trebuie efectuată joncțiunea dintre sculptură și sol? Dacă sculptura e înaltă, nu există problemă, deoarece va sta aproape de pămînt sau chiar direct pe el. Dar atunci cînd e vorba de o lucrare de dimensiuni mici, sau de o piesă mare, concepută pentru a sta însă altfel decît direct pe jos, cum trebuie oare organizată tranziția? Piedestalele astăzi la îndemîna sculptorului sînt banale, și, în ultimă instanță, niște simple expediente; sculptura așadar rămîne suspendată și izolată. Pe de altă parte, un piedestal în strînsă relație cu sculptura poate obnubila sau copleși expresia ei specifică. Epoca noastră n-are un stil care să poată îmbrățișa armonios cele două aspecte.

Brâncuși a făcut felurite piedestale, simple și elaborate, solide și perforate, netede și cu fațete, în planuri drepte și curbe, din lemn, din piatră, din gips, sau chiar din îmbinări ale acestora. Cele mai multe socluri brâncușiene au axul vertical, unele au forma unor paranteze. Piedestalul *Păsării măiestre* cuprinde o pereche de siluete; o versiune timpurie și un bronz al *Măiastrei* au capiteluri de piatră drept bază. Întrucît cea mai mare parte a sculpturilor lui sînt mici, numeroase piedestale sînt mai voluminoase

decît obiectele de deasupra lor; în sfîrșit, uncle sînt mult mai complicate decît sculpturile cărora le servesc drept reazem.

Dar indiferent de gradul lor de elaborare, de frumusețe sau de potrivire, aceste piedestale nu sînt — așa cum susține multă lume — opere de artă, ci doar obiecte decorative, asemenea ramelor unui tablou. Sculptura respectivă poate exista și fără soclu; contrariul nu-i adevărat. Soclurile sînt ajustări față de factorul primordial al operei de artă, ele acoperă o arie de opțiune sau selecție, proprie tocmai artiștilor decoratori. Realizate în urma sculpturilor respective, piedestalele sînt rareori specifice în raport cu acestea, cu atît mai mult cu cît opere diferite au, totuși, la Brâncuși piedestale identice, în timp ce lucrări similare au baze sau piedestale diferite. În nici un fel nu poate fi vorba de guvernarea bazelor prin *necesitate,* așa cum se întîmplă în cazul sculpturilor propriu-zise. Acei critici ai lui Brâncuși care socotesc sculptura lui un simplu exercițiu decorativ* n-au decît să o compare cu piedestalele — decorații în adevăratul sens al cuvîntului — spre a se convinge de caracterul ei expresiv.

La expoziția Armory Show din 1913 nici una din cele cinci lucrări expuse de Brâncuși nu aveau piedestale, situație ce s-a repetat, un an mai tîrziu, cu cel puțin cinci lucrări expuse la Gallery of the Photo-Seccession. Brâncuși sublinia pe de altă parte, într-o declarație făcută lui John Quinn, că *Sărutul* (65) nu a fost gîndit să aibă soclu sau bază. În schimb *Pasărea măiastră* și-a primit piedestalul sofisticat la puțin timp după naștere. *Pasărea* ca atare odihnește pe un simplu pătrat. Bronzurile turnate după ea sînt așezate pe baze mai complicate, ca de pildă *Pasărea* din 1915 (83) dar totuși nici una din ele n-are piedestal. În 1914 Brâncuși introduce anumite modificări la spatele înaltei columne pe care e montat bustul lui *Petre Stănescu,* lucrarea

* De pildă Douglas Cooper: „găunoasele artifacte decorative ale lui Brâncuși".[146]

soră, *Rugăciunea* fiind însă așezată pe un bloc simplu*. Piedestalul *Vrăjitoarei* din 1916 (nu cel existent astăzi) a fost adăugat mult timp după crearea sculpturii; *Torsul tinerei femei* din 1918 stă pe un simplu bloc de piatră, fără piedestal.

Într-adevăr, abia în 1918, cînd Brâncuși cioplește prima *Coloană fără sfîrșit*, unica sa lucrare „decorativă" — el realizează și primul său motiv servind perfect drept piedestal, care l-a și condus ulterior la conceperea altor piedestale, iar în cele din urmă, la alte modalități de prezentare decît soclurile convenționale. Piedestalul decorativ își face așadar apariția după *Coloana fără sfîrșit*, cu care adeseori se aseamănă. Acesta se ivește de altfel, la un moment cînd sculptura lui Brâncuși devine fundamental „raționalizată", începînd să-și piardă din forța inconografică: el este cu atît mai elaborat, cu cît sculptura e mai simplificată — *Peștele*, *Începutul lumii*. De obicei, piedestalele au funcția de a crea un contrapunct cu sculptura, dimensiunile, vigoarea și lipsa lor de nuanță dînd cumva lui Brâncuși un respiro, prin contrast cu subtilitățile sculpturii propriu-zise. *Dubla cariatidă* îndeplinește aceeași funcție formală în raport cu *Pasărea măiastră*: printr-un obișnuit joc de contraste reunite, Brâncuși așază una din cele mai riguroase concepții ale sale deasupra celei mai neprelucrate din lucrările sale.

„Arta" și „viața" rămîn întrucîtva într-un raport de discontinuitate, și reala ambiție a celor ce se tem de izolarea prin piedestal, e aceea de a concepe și reconcepe întreaga lume, deoarece semnele de întrebare nu încetează nici măcar la piciorul celui mai perfect piedestal. Controlul absolut e imposibil, o soluție rezonabilă fiind aceea de a crea o lume limitată, ceea ce Brâncuși a reușit să înfăptuiască la Tîrgu Jiu. Ulterior sculptorul s-a consacrat altor proiecte publice, dintre care însă nici unul n-a ajuns să se finalizeze.

* Baza *Fiului risipitor* apare într-o versiune mult mai mare ca element de structură în New Whitney Museum of American Art, New York; arhitect, Marcel Breuer.

Grija lui Brâncuși față de modul în care opera sa intra în contact cu restul lumii se aseamănă cu preocuparea lui Seurat, pictînd de jur împrejurul lucrărilor sale un chenar de culoare întreruptă, pentru a crea legătura dintre tablou și perete. Acestea erau ultimele sale creații și, precum operele tîrzii ale lui Brâncuși, ele demonstrează o progresivă dizolvare și activare a imagisticii specifice celor doi artiști. Cei doi se aseamănă foarte bine prin obiceiul lor de a calcula, prin folosirea extremei stilizări ca și prin calitatea „esențială" a imaginilor lor (amîndoi au folosit întocmai acest termen).

Seurat: „Arta este armonie".[147]
Brâncuși: „Frumusețea e echitatea deplină".[148]

Brâncuși, din cîte s-ar părea, era deținătorul unor secrete. În primul rînd e vorba de un procedeu „secret" de polisare a bronzului[149]; apoi pînă nu de mult, structura internă a *Păsării în văzduh* din marmură rămăsese un mister. Brâncuși a folosit toate uneltele cu putință, manuale și mecanice; în atelierul său avea un perete întreg acoperit cu șublere și alte instrumente pe care le numea „arsenalul" său[150]. Dar instrumentul pe care-l folosea negreșit în orice împrejurare era în primul rînd „ochiul".

Lucrînd cu un număr atît de restrîns de elemente, încît chestiunea dimensiunilor relative capătă proporții, Brâncuși a putut trece uneori drept adeptul unei „mistici" a numărului, sau chiar al unui sistem proporțional *a prioric*. Nimic — (și în nici un caz referințele la număr și măsurători din prezentul studiu) — nu poate servi de sprijin teoretic unor astfel de presupuneri; în orice caz, ele ar fi dezmințite de numeroasele încercări și versiuni la diferite dimensiuni și proporții. S-ar părea că proporțiile din opera lui Brâncuși (ca și la Mondrian) au fost efectul unui demers intuitiv. Raportul dimensional identificabil în *Sculptura pentru orbi* (164) comportă
165 o soluție de mare cumințenie pentru curioasa

problemă atacată aici de Brâncuși. Modúlul *Coloanei fără sfîrșit* e unicul obiect ale cărui proporții să poată fi exprimate în termeni de o magică claritate, avînd într-adevăr aparențele unei formule. Acestea fiind stabilite, Brâncuși n-a șovăit să varieze dimensiunea și numărul modulilor la orice altă coloană. Proporțiile modúlului *Coloanei fără sfîrșit* sînt, evident, o descoperire personală. În cele din urmă trebuie să conchidem că Brâncuși avea o credință, nu în număr, ci în raționalitate.

Simțul măsurii se naște din raportul de armonie lăuntrică propriu unei opere. Pornind de la spiritul său calm, de la simțul său clasic și sănătos, Brâncuși a făurit opere ale căror proporții par precise, de nestrămutat, întemeiate sub *specie aeternitatis*.

Odată descoperită și înfăptuită măsura, dimensiunea absolută era, pentru Brâncuși, un lucru de importanță minoră. Întrebat despre dimensiunile unor lucrări, el a răspuns printr-un aforism dificil de redat în traducere: „Măsurile sînt dăunătoare, fiindcă ele sînt cuprinse în sinea lucrurilor. Ele pot urca pînă la ceruri și coborî pînă la pămînt, fără ca prin aceasta să-și schimbe dimensiunea"[151].

Măsura implică în mod activ conștiința unor factori imponderabili ca: psihologia imaginii, potrivirea de dimensiune și subiect, precum și raporturile interioare și exterioare cunoscute sub numele de „scară". Realizînd acea „mesure"*, tactul românesc moștenit al lui Brâncuși trece într-o calitate totodată „galică" și tehnică.

Aprehensiunea sculpturilor lui Brâncuși se face, din punctul de vedere al timpului, instantaneu; forma și imaginea se lasă cuprinse dintr-o singură privire, fără să sufere ulterior schimbări, rămînînd, așadar, pururi prezentă. Mai încet se precizează înțelegerea efortului și calculului cerut de făurirea în cauză; în cele din urmă imaginea sculptorului dă naștere unei reverii poetice sau filozofice. Cîteva opere — *Sărutul, Pasărea în văz-*

* măsură — fr. în text (n. tr.)

duh, Coloana fără sfîrșit * comportă implicații de timp în subiect.

Numeroase opere de artă dau naștere unei varietăți de efecte temporale de obicei experimentate fie exclusiv, fie prin învăluire reciprocă, dar în prezența unui Brâncuși există o unică și curioasă senzație de *fricțiune a duratelor* pe măsură ce rapiditatea mai mică a intuiției și reveriei e contestată de clipa însăși a revelației, susținută mai departe cu constanță.

Această fricțiune a diferitelor timpuri — precum confruntarea, în operă, a obiectului și a esenței, a greutății și înfrîngerii ponderei, a densității și a transparenței, a ordinii și a accidentului, a noului și a eternului — e un alt exemplu pentru capacitatea lui Brâncuși de a opera în ambele direcții.

În suma afirmațiilor atribuite lui Brâncuși, cuvîntul „spațiu" intervine o singură dată, anume în titlul *Păsării în spațiu*; iar în catalogul expoziției de la Brummer Gallery, în 1933, artistul a adăugat în dreptul titlului: „Proiectul unei păsări care, mărită, va umple bolta cerului". Dacă Brâncuși a putut deveni prețios în manevrarea formei, în atitudinea lui față de spațiu nu întîlnim nici prețiozitate, nici obsesii. Pentru el spațiul constituie un *medium* atît de firesc, o ambianță atît de lesnicioasă, încît nici măcar n-o mai ia în evidență; e la fel de încrezător în existența sculpturii sale pe lume, ca de propria sa existență. Drept rezultat, cu foarte puține excepții, operele sale sînt, fizic vorbind, modeste, grăitoare doar prin cea mai blîndă „prezență" cu putință, neavînd nimic țipător care să se impună atenției. Mișcarea lor, care nici nu implică nici nu prefigurează acțiunea, e de ordin lăuntric; reacția spre exterior, doar prin vaporoasa absorbție a reflecției, trece dincolo de propriul lor tegument, și numai prin lumina reoglindită în afară. Unicul lor gest spațial este crearea unei atmosfere de calm. Tactul lor e desăvîrșit:

---

* „Pendulul timpului răsturnat" — Brâncuși.[152]

nici o stridență, nici măcar o șoptire care să impună tăcerea generală; nu sînt spectral obsesive, nici amenințătoare; le poți acorda atenția așa cum le-o poți refuza.

Atunci cînd Brâncuși revendică „spațiu", ceea ce vrea e spațiul deplin: „văzduhul". Aceasta e poate mai puțin o propunere de mare seriozitate, cît o clarificare „de scop". *Pasărea în spațiu* sau „în văzduh", e unica lucrare de Brâncuși vădind tensiune și oglindind acea trăsătură de elasticitate a spiritului pe care uneori o denumim „exaltație spațială".

Dar fundamental vorbind, nu există spațiu real căruia să i se adreseze, el se adresează minții, facultăților intelectuale și estetice. Sculpturile lui sînt „prilejuri pentru meditație" pe care nu intenționează să le perturbeze. Absența mișcării e esențială în vederea acestui scop, iar atmosfera de calm e condiționată de realul efect de liniște degajat de sculptură. Timpul și mișcările externe își lasă urmele lor momentane pe suprafețele-oglindă. Dar nemișcarea sculpturii însăși nu face decît să scoată și mai mult în evidență răscolirile celelalte și, în mod special, jocul în conștiință; într-adevăr, sculptura deșteaptă resorturi ascunse în suflet, prin stimulul propriei nemișcări.

Sculptura este arta unor lucruri ce nu mișcă. Artă cu obîrșii ce se pierd în negura vremii, artă de mister și forțe întunecoase, — de moarte și morminte. E meritul lui Brâncuși de a fi realizat o nemișcare modernă și însuflețitoare, de a fi convertit fostele spaime în gingășie; străvechiul caracter opresiv, în libertate și omenie neîncruntată.

În tăcerea lui Brâncuși, ascultați-l pe Satie.

Cîteva lucrări făcute de Brâncuși au fost hărăzite mișcării. *Leda* a fost montată pe o platformă rotitoare (ca și *Foca*, la început) ce se învîrtea în ritm foarte lent; mai tîrziu cîteva lucrări mai mici au fost și ele montate pe pivoți. Prin natura lor, acestea ne apar drept elemente ajutătoare în

cercetarea operei. Platforma rotitoare, prin încetineala ei, pare să adîncească, mai curînd decît să perturbe, meditația privitorului; contribuie la jocul de alunecare al luminii pe suprafața *Ledei*, sau a *Focii*, de care *Leda* este intim apropiată, și *readună*, ca un factor unificator, cele două forme, care, la răstimpuri, creează impresia de a se *depărta* unele de celelalte. În orice caz, factorul mișcare, oricît de controlat de artist, e de netăgăduit; e o consecință logică a suprafeței-oglindă, și ne atrage atenția asupra unei probleme subiacente — spectaculozitatea. Mișcarea ține de spectacol sau de teatru. Incidența mișcării, ca și a multor alte trăsături din opera brâncușiană, nu este foarte întinsă, ea apărînd și relativ tîrziu în cariera lui; prin ea Brâncuși explorează, de fapt, unul din hotarele sculpturii.

Dacă experiența contemplării unei sculpturi de Brâncuși e cea a unei revelații, ceea ce urmează e experiența unei retrăiri a ei prin memorie. Despre sculptura lui se pot, de bună seamă, afirma o mulțime de lucruri; rămîne însă de netăgăduit că sculptura lui Brâncuși e *memorabilă*, în ambele sensuri ale acestui cuvînt. Sculptura lui Rodin, de pildă, e memorabilă doar într-un singur sens: căci e cu neputință să ne reamintim fiecare trăsătură a formelor pe care le îmbracă. La Brâncuși puținătatea elementelor, claritatea lor, claritatea articulării lor, repetiția (acolo unde survine) ca și diferențele, — contribuie să creeze un sistem foarte strîns și o imagine globală care se întipărește în memorie. Mnemonic vorbind, Brâncuși atinge aici un punct absolut, căci devine posibil să vezi și să păstrezi în minte totalitatea lor, cu o cheltuială de efort minimă; memoria ne e reținută de farmecul suprafețelor, susținută paralel de amintirea lumii văzute.

În artă, un sistem mnemonic nu poate însemna pur și simplu că universul este o friză sau o rețea de ornamente — aceasta ar fi o metaforă atît față de memorie cît și față de opusul ei, — anticiparea. Din acest punct de vedere, e semni-

ficativ de remarcat că lucrarea de la Tîrgu Jiu *Coloana fără sfîrșit* (în felul ei, o friză verticală) e uneori numită „Coloana pomenirii fără de sfîrșit"...

Deși Brâncuși se putea exprima și discursiv, purta în sînge rostirea aforistică; în 1925 artistul a încuviințat publicarea unui mănunchi din zicerile sale, repetate, de-a lungul anilor, unui foarte mare număr de ascultători.[153] Aforismul este o raționalizare a experienței, o distilare de înțelepciune; plin de spirit, ușor de priceput, memorabil, aforismul este predicația făcută obiect. Înclinația aforistică a lui Brâncuși impregnează expresia sa atît verbală cît și plastică, și, mai mult chiar decît oricare din formele pe care le-a făurit, este veriga celei mai adînci legături cu pămîntul Olteniei natale. Dacă ar fi îngăduit să aplicăm o terminologie literară sculpturii, sculptura lui Brâncuși nu e nici epică, nici lirică, — e gnomică.*

Sculptorul nu-și toarnă lucrările în așa-numite „ediții". Cele cinci versiuni metalice ale *Peștelui* diferă între ele semnificativ, atît prin proporții cît și prin linii. *Muzele adormite* înfățișează o gamă largă de variațiuni, și, desigur, nu există două *Păsări* care să se îngîne perfect în creația lui Brâncuși. Cele două mulaje după *Orgoliu* sînt luate după muluri diferite, la fel, cele trei mulaje după *Capul de băiat* (32). Singure versiunile turnate după *Domnișoara Pogany* și *Negresa albă* nu invederează variații semnificative, cu toate că, în fiecare caz, obținerea bronzului polisat echivala cu facerea unei opere noi.

Brâncuși își extinde într-adevăr opera în formă serială, dar seriile lui se deosebesc unele de altele. Versiunile *Cupei* sînt o explorare a *proporțiilor*. *Muza adormită* dă naștere unei serii a *nuanței* de subtilitate. *Negresa albă* și *Foca* tind spre *desăvîr-*

---

* Hilton Kramer remarcă însă, pe bună dreptate, caracterul „gureș" al *Regelui regilor*: e singura lucrare din întreaga lui operă avînd această caracteristică.

șirea execuției unui anume *motiv*. Păsările progresează spre expresia ultimă a *ideii*. Versiunile *Supliciului*, sau *Torsului de băiat* și trecerea de la *Torsul de tînără femeie* la ultimul *Tors de fată* sînt exemple — diferite de la caz la caz — de reducere la *esențialitate*. Seria *Pogany* este, în felul ei, un eseu despre purificare. *Sărutul* își face apariția la început ca o *formă* gingașă, „simțită", ca să se termine printr-o *concepție anonimă*, de profil emblematic. *Cocoșul* trece de la stadiul de *intimitate casnică* la cel de *monument public*. Există teme pe care Brâncuși le-a explorat de două ori' ca și cînd ar fi vrut să le încerce limitele.

Dar, cu excepția acestor repetiții de netăgăduit, Brâncuși nu se atinge de fiecare *idee* decît o singură dată. Cu alte cuvinte, sculptorul cercetează și-și dezvoltă ideile cu o intensitate neegalată în istoria acestei arte, dar nu le exploatează niciodată prin elaborare de serii *diferite*, axate pe una și aceeași noțiune structurală. Varietatea de structuri a capetelor brâncușiene e un exemplu izbitor al modalităților, mereu schimbate, de a aborda o temă.

În opera lui Brâncuși există o singură *Coloană* în înțelesul plin al termenului; un singur tors naturalist, o singură cioplire monumentală — *Regele regilor*, o singură sculptură monumentală, *Cocoșul IV*, destinată turnării în metal. Forma și conținutul *Fiului risipitor*, ale *Timidității*, ale *Vrăjitoarei* și ale lui *Socrate* sînt, fiecare, unice în felul lor. *Mica franțuzoaică* e singura siluetă „întreagă" cioplită de Brâncuși. *Căpetenia* e singura lucrare încorporînd o piesă de metal. *Sărutul* și *Pinguinii* sînt singurele compoziții brâncușiene de *grup*, cea dintîi fiind și singura sculptură de Brâncuși practicînd „încălecarea" formelor. Tratamentul suprafețelor în *Rugăciunea* și bustul lui *Petre Stănescu* este unic și nerepetat; calitatea nefinisării în *Somnul* și *Dubla cartiatidă* e diferită; gingășia tușeului cu dalta din primul *Sărut* devine, cu timpul, duritate aproape mecanică în *Piatra de hotar*, iar între aceste două extreme intervin suprafețele prelucrate cu diverse unelte, în lemn și piatră,

și cele de tip oglindă, — la bronzuri. Dimensiunile merg de la minuscule capete de copil la înălțimea de treizeci de metri a *Coloanei fără sfîrșit*, și — cu toate acestea — aceleași obiecte semnifică o singură gamă de imagini.

„Noul singur devine obositor" afirmă într-un loc Kierkegaard, și adaugă: „repetiția e seriozitatea vieții".[155] Brâncuși însă, odată mai mult, stăpînește ambele extreme: el *repetă* dar evoluează simultan spre teorii noi, înfăptuind ambele demersuri într-o manieră fără de egal, părînd să desființeze distincția dintre noutate și repetiție.

Exiguă și limitată, cum poate părea la o cercetare ocazională, opera lui Brâncuși este, de fapt, extraordinar de variată, dar această trăsătură devine evidentă doar la un studiu mai atent. Pe de altă parte, pînă și opere puternic discrepante, se dovedesc pînă la urmă a avea între ele conexiuni ascunse. *Fiul risipitor* și *Timiditate*, ambele din 1915, sînt piese unice în felul lor, și totuși înrudite prin însăși perfecta lor opoziție: prima e lucrarea cea mai „deschisă" din cariera sculptorului, rezultatul unui număr relativ mare de operații practicate asupra materialului; cea de-a doua e cea mai densă lucrare a lui Brâncuși, rezultatul unei singure operații asupra materialului. Dubla impresie de unitate și varietate provine, la Brâncuși, și din faptul că artistul e înzestrat cu facultatea de a izola cîte o problemă sculpturală cu precizie cvasiștiințifică, păstrînd totodată constant raportul dintre chestiunile implicate. Vom spune deci că Brâncuși explorează sintaxa structurii cu o temeinicie programatică.

Aceasta e intuiția la care se referea V.G.Paleolog, vorbind despre calitatea „cibernetică" a operei lui Brâncuși[156]. Căci sculptura nu este o simplă serie de expresii proiectate în exterior de imaginația artistică. Brâncuși pare mai curînd să separe și să specializeze elementele sculpturii, țesînd totodată o rețea din diversele linii de forță ale intereselor sale. Cu trecerea timpului, corpul operei devine o adevărată morfologie sculpturală, un

studiu sistematic al formei, a cărei analiză cu bucata e o modalitate specifică acestui secol.

Aceasta trebuie să fie calitatea care-l făcea pe Hilton Kramer să spună (poate cu regret?) că sculptura de pe urmă a lui Brâncuși rezultă dintr-un „efort riguros de a așeza întreaga sa artă dincolo de raza de cuprindere a propriei sale experiențe private".[157] Același este motivul pentru care portretele lui de început sînt (cu reproș) caracterizate de Athena Tacha Spear ca fiind „de stil impersonal".[158] În legătură cu afirmația aceasta, putem spune că Brâncuși urmărea „adevărul"; în legătură cu afirmația precedentă replicăm că urmărea de fapt „forma": Brâncuși concepea aceste două aspecte ca exterioare sieși, — nu ca probleme personale. De aici obiectivitatea lui, de timpuriu manifestată, față de natură; de aici obiectivările de mai tîrziu ale formei.

Cu excepția *Rugăciunii*, a bustului lui *Stănescu*, a *Capului de fată* și a *Sărutului*, — sculptate în secvență — opera lui Brâncuși, timpurie sau matură, nu are „stil". Am semnalat că deseori sculpturile lui par a se solicita una pe cealaltă, dar ele se pot scuti de sculptor sau de personalitatea lui. Ștergerea de sine e cunoscută în universul artei ca semnul general al artistului în sens clasic; la Brâncuși ea reprezintă însăși pecetea. Brâncuși a cugetat îndelung asupra adevărului că „există țel în orice lucru. Pentru a-l atinge trebuie să treci dincolo de tine însuți"[159].

Într-un sens, toată viața lui Brâncuși a fost o încercare de „a trece dincolo". De mic a fugit de-acasă de la Hobița; a plecat din țară la douăzeci și șapte de ani. Chiar din orașul-lumină, sculptorul găsește prilej și motiv să plece în călătorii care-l plimbă peste mări și țări, umblînd, cum avea să mărturisească la întoarcerea sa din Egipt, „pe nisipul veșniciei"[160]. Lucrările lui Brâncuși transcend experiența autorului lor, așa cum versiunile finale transcend originalele. Către sfîrșitul vieții el avea să spună: „ Nu mai sînt al acestei lumi; sînt departe de mine însumi, desprins de propriul meu

trup. Mă aflu printre lucrurile esențiale"[161]. Cînd făcea aceste mărturisiri, începuse să nu mai sculpteze nimic...

Dacă anvergura și natura influențelor artistice și intelectuale exercitate asupra lui Brâncuși sînt în largă măsură o chestiune de conjunctură, nu există în schimb nici o îndoială cu privire la influența exercitată de Brâncuși asupra sculpturii moderne, — începînd cu Modigliani și Lehmbruck și pînă în clipa de față, precum și asupra criticii și a concepțiilor „decorative". Aceste înrîuriri au fost și sînt enorme și a ne ocupa de ele ar însemna să depășim limitele prezentului studiu. Mă voi mărgini așadar să indic o situație, complicată și nu lipsită de interes — raportul dintre Brâncuși și Giacometti — discutînd, foarte pe scurt, unele din efectele exercitate în continuare de Brâncuși asupra sculpturii recente.

Despre Brâncuși, Giacometti a spus: „Nu face decît niște obiecte"[162]. Dar corpul insolit de lucrări care au adus întîia oară faimă lui Giacometti se compune, în cea mai mare parte din sculpturi-obiecte, sau din sculpturi conținînd obiecte. Giacometti însuși s-a referit la aceste sculpturi ca la obiecte, două dintre ele purtînd chiar numele de *Obiect dezagreabil* și *Obiect de aruncat*. Obiectul brâncușian, existent într-un domeniu al perfecțiunii, meditației și plăcerii, a fost transmutat într-o formă provocatoare mai curînd decît plăcută, psihologică mai curînd decît filozofică în scopul propus, conducînd la acțiune mai curînd decît la contemplație.

În ciuda schimbării de intenție artistică, anumite caracteristici formale ale obiectului se păstrează, — în primul rînd calitatea, prin excelență brâncușiană, a sesizabilității dintr-o dată, ceea ce se verifică întocmai în opera de mai tîrziu a lui Giacometti. Dar rapiditatea percepției obținută de unul prin concizia formală e atinsă de celălalt printr-o vlăguire aproape scheletică. Intoleranța lui Brâncuși față de *materie* devine la Giacometti exacerbarea unei angoase a spațiului.

Brâncuși (criticînd pe Michelangelo și răsluind între degete carnea propriului său braț): „Biftec!"[163]

Giacometti: „ Tai din spațiu ce e gras".

Într-un sens, Giacometti e un fel de Rodin redivivus, după Brâncuși. „Umanismul" operator, uneori sufocant, al lui Rodin se face costeliv și spectral sub mîna lui Giacometti, dar numai după compresiunea formală care dă naștere noului obiect; or, aceasta fusese intervenția lui Brâncuși. Lucrul s-ar putea ilustra spectaculos alăturînd în serii, trei capete, sau *Mîinile* lui Rodin, Brâncuși și Giacometti.

Brâncuși atingea vîrsta artistului matur într-un moment cînd secolul era încă proaspăt, într-un loc unde ambițiile și complexele sale căpătau cel mai pronunțat contur cu putință. În 1909, avînd în spate primele sale lucrări de încercare, el putea vorbi de „arta mare și pură a epocilor precedente".[164] Totuși, după primul război mondial, Brâncuși afirmă, vorbind de propriile sale capete, hotărît formalizante: „ Prefer să le fac pe acestea și să greșesc, decît să nu greșesc și să refac pe Venus din Milo; căci Venus din Milo a fost făcută odată. Și e insuportabil de bătrînă"[165]. În 1925, referindu-se la o expoziție personală care urma să se țină în anul următor, Brâncuși își exprima speranța că va „fi primit drept unul ce aparține de acest secol".[166] Pentru el, modernismul era o perspectivă plină de licărul speranței, de anticiparea minunilor viitoare. „Încă n-am avut nici un fel de artă"[167], spunea el,în 1927; arta de-abia începe". Iar treizeci, de ani mai tîrziu cîteva luni înainte de a muri spunea despre proiectata sa *Coloană fără sfîrșit* din oțel: „Va fi una din minunile lumii".[168].

Sentimentul de prospețime, de prea plin de speranță, de posibil, — este prima contribuție a lui Brâncuși la modernismul nostru. Optimismul său e plin de franchețe, nealambicat, și, în ultimă instanță, practic: el emană un prețios mesaj de bucurie în care nu există umbră de *Angst.*

La nivel formal, el reușește să deștepte con-
 știința formei în sensul ei cel mai pur. Brâncuși

a creat opere de mare și inimitabilă frumusețe, opera lui e intelectualicește coerentă; dar dincolo de aceste rezultate practice, Brâncuși trezește un simț al *formei* ca stare deosebită a lucrurilor, ca o condiție neparticularizată prin vreo concepție adaugată. Universul brâncușian cunoaște distincția dintre formă și ne-formă: aceasta din urmă nu are legi, cea dintîi își declină rațiunea existenței, o rațiune nobilă în sine. Pentru Brâncuși forma înseamnă sens; în opera lui ea servește în felul cum în alte cazuri servește compoziției. Considerațiile cu privire la formă nu vor mai putea niciodată, de acum încolo, să treacă cu vederea pilda lui Brâncuși; Brâncuși e însăși conștiința formei pentru epoca noastră.

Am putea interpreta recenta tendință manifestată de sculptura modernă de a reveni spre baroc, drept expresia unei reacții împotriva rigorii brâncușiene. Raportul ei față de Brâncuși apare negativ, așa cum negativ fusese raportul lui și al contemporanilor săi împotriva lui Rodin.

Explorările sale de început asupra proporțiilor fizice ale metalului lustruit — efectul de dizolvare a masei prin reflexivitate iar, în privința mișcării, jocul luminii — sînt lucruri care continuă și azi să fie exploatate. Modul cvasimecanic de alcătuire a unor lucrări brâncușiene prevestește sprijinirea tot mai mare a secolului pe obiectele produse de mașină, fie ele artistice sau funcționale. De aici se trag fenomene recente ca sculpturile făcute cu mijloace mecanice, sculptura modulară și „structurile primare", toate înrudite între ele; prin ele se elaborează în continuare acele aspecte ale gîndirii lui Brâncuși care rămîn atunci cînd poezia e îndepărtată. Intuiția lui pentru tehnologie a devenit ingredient atotprezent în sculptura recentă ca și raționalizarea de către el a procesului sculptural.

Împreună cu Mondrian, Brâncuși este cel dintîi care, oricît de timid, creează o operă cu dezvoltare formală sistematică, un mod de activitate artistică, ce cîștigă în ultimul timp tot mai mult teren. Brâncuși conduce logica sculpturii, uni-

tatea, economia și poezia ei, către un punct absolut.

Originea sa țărănească, orășenizarea de mai tîrziu, au făcut din Brâncuși o arenă naturală a luptei dintre modurile de comportare tradiționale și raționale. Această luptă e uneori vizibilă în diferențele dintre unele sculpturi și soclurile lor. De cele mai multe ori ea este rezolvată prin opoziția forțelor contrarii din însăși alcătuirea sculpturii.

Cel mai pătrunzător aspect al modernității lui — aspect ce așteaptă încă a fi scos în valoare mai bine — e strădania artistului confruntînd raționalitatea și absolutul artei sale cu nevoia de a salvgarda, ba chiar de a inventa resurse primenitoare de blîndețe, lirism și căldură expresivă. Dar în încleștarea acestei cumpene de forțe potrivnice nu este greu a deslușî o intenție morală: crearea acelui stil și a acelei vieți moderne în care intelectul și ordinea să poată fi compatibile cu blîndețea, voioșia și bucuria. La Brâncuși toate aceste calități coexistă contopite: inteligența lui e blîndă, iar blîndețea lui e inteligentă. În sculpturile sale valorile morale ale Hobiței se cunună cu valorile artistice ale Parisului — o cununie pe cît de greu de înfăptuit pe atît de rodnică. În această neobișnuită împreunare, ochiul nu poate trece cu vederea nici zestrea de artă a Hobiței, nici zestrea morală a Parisului.

1. Giedion-Welcker, 1959, p. 220, bibl. 41.
2. O mare parte din informația privind începuturile lui Brâncuși se datorează izvoarelor Brezianu, 1965, bibl. 10, și Paleolog, 1964, bibl. 66 și 98.
3. Comarnescu, 1964, bibl. 21.
4. Hamnett, 1932, p. 45, bibl. 43.
5. Salmon, 1927, p. 56, bibl. 78.
6. Izvorul nu poate fi citat.
7. Ca mai sus.
8. Ca mai sus.
9. Hamnett, 1932, p. 124, bibl. 43.
10. Ca mai sus, p. 196.
11. Comarnescu, 1964, bibl. 20.
12. Roché, 1957, bibl. 77; *This Quarter*, 1925, bibl. 84.
13. Hamnett, 1923, p. 197, bibl. 43.
14. Wilson, 1923, bibl. 89.
15. Scrisoare către H. P. Roché, aug. 6 (?) 1924; document de la Mme Denise Roché, Sèvres.
16. Sanouillet, pp. 177 (note 4), 339 și 335, respectiv, bibl. 79.
17. Lafranchis, 1961, p. 165, bibl. 51.
18. Document de la d-na D. Roché, Sèvres.
19. Foster, 1926, bibl. 31.
20. Comunicate de L. Bouché, N. Y. D. C. Greason, Boston și C. Howard, Londra.
21. *New York Times*, oct. 2, 1926, bibl. 60.
22. U. S. Customs Court, 1927—28, bibl. 85.
23. Dreyfus, 1927, bibl. 28.
24. *The Little Review*, mai 1929, p. 20.
25. *New York Times*, 1933, bibl. 61.

26. Georgescu-Gorjan, 1964, bibl. 37.
27. Roché, 1957, bibl. 77.
28. Pandrea, 1945, p. 165, bibl. 68.
29. Roché, 1957, bibl. 77.
30. Comunicat de H. Tiwary. Indore, mai 24, 1967.
31. Giedion-Welcker, 1959, p. 35, bibl. 41.
32. Springfield (Mass.), *Sunday Union and Republican*, iunie 4, 1939.
33. Comunicare de d-ra E. Udrişte, Tîrgu Jiu, iulie 1964.
34. Roché, 1957, bibl. 76.
35. Gheorghe Chiţu (1828—1897), primar al Craiovei, profesor de drept.
36. Georgescu-Gorjan, 1965, p. 68, bibl. 39.
37. Brezianu, 1965, pp. 17-18, bibl. 10.
38. Brezianu, 1964, p. 86, bibl. 8.
39. Pandrea, 1945, p. 160, bibl. 68.
40. Nicoară, 1963, bibl. 62.
41. Comunicare B. Brezianu, Bucureşti, documente inedite.
42. *Brâncuşi III*, desen de Leon Biju, cu inscripţia lui Brâncuşi, datat februarie 18, 1908; Brezianu, 1965, p. 23, bibl. 10. De asemenea scrisoarea F. Storck, Brezianu, 1964, p. 391, bibl. 12.
43. Frachon, 1966.
44. Hamnett, 1932, pp. 123—124, bibl. 43.
45. Lincoln Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, N. Y. Museum of Modern Art, 1948, p. 12.
46. Extras din registrele de decese (Mairie du XV Arr. Paris,)precum şi comunicarea administraţiei Cimitirului Montparnasse, oct. 10, 1964.
47. Pandrea, 1945, p. 165, bibl. 68. Identificat de Brezianu, documente inedite.
48. A se vedea nr. 70a. „Lista sculpturilor".
49. Comunicarea d-nei G. Farquhar, N. Y. dec. 5, 1965.
50. Pandrea, 1945, p. 161, bibl. 68.
51. Hamnett, 1932, p. 124, bibl. 43.
52. Ca mai sus.
53. Document de la d-na D. Roché, Sèvres.
54. Roger Shattuck, *The Banquet Years*, N. Y. Harcourt, Brace, 1958, pp. 133—134.
55. Scrisoare; izvorul nu poate fi citat.
56. Comunicarea d-nei C. Coggeshall, N. Y., care a avut o convorbire cu sculptorul în 1948.
57. Guilbert, 1957, bibl. 42.
58. *Contimporanul*, 1924, bibl. 23.

59. Document de la d-na D. Roché, Sèvres.
60. Pound, 1921, bibl. 71.
61. Jianu, 1963, p. 46, bibl. 46.
62. Hoffman, 1939, p. 52, bibl. 44.
63. Geist, 1964, p. 57, bibl. 34.
64. Vezi Pogany memoriu, apendice 11.
65. Georgescu-Gorjan, 1965, p. 71, bibl. 39.
66. *The Little Review* (Autumn-Winter 1924—25), pp. 17—18.
67. Hoffman, 1939, p. 52, bibl. 44.
68. Pound, 1950, p. 201, bibl. 72.
69. Document de la d-na D. Roché, Sèvres.
70. Alexandrescu, 1965, bibl. 1 şi Hoffman 1939, p. 69, bibl. 44.
71. Vezi Georgescu-Gorjan 1964, bibl. 37.
72. Hoffman, 1939, p. 53, bibl. 44.
73. Geist, 1964, p. 64, bibl. 34.
74. Vezi Gaston Bachelard. *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943; cap. I „Le rêve de vol".
75. Paleolog, 1966, bibl. 67.
76. Către d-ra S. Lewis; Portland Art Ass'n, 1958, bibl. 70.
77. *This Quarter*, 1925, p. 236, bibl. 84.
78. Citat de Donald Sutherland, *Gertrude Stein*: *A biography of her work*, New Haven, Yale Univ. 1951, p. 51.
79. Gertrude Stein, *Portraits and Prayers*, N. Y. Random House, 1934, p. 27.
80. Memoriul M. Pogany, apendice 11.
81. Pandrea, 1945, p. 173, bibl. 68.
82. Zervos, 1957, p. 103, bibl. 90.
83. *This Quarter*, 1925, p. 235, bibl. 84.
84. Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, p. 90; citat în Gaston Bachelard, *L' Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 11.
85. Guilbert, 1957, bibl. 42.
86. Ca mai sus.
87. Comunicare C. Holty, N. Y., iunie 14, 1966.
88. Apărută întîi în *Revue de Métaphysique et de Morale*, ian. 1903.
89. Brezianu, 1966, bibl. 7.
90. Paleolog, 1966, bibl. 67.
91. Brezianu, 1966, bibl. 7.
92. Fotografie nepublicată; B. Brezianu.
93. Giedion-Welcker, 1959, p. 17, bibl. 41.
94. Jacques Bacot, *Le Poète Tibétain Milarépa*, Paris, Bossard, 1925.
95. Fotografie în Giedion-Welcker, 1959, p. 207, bibl. 41.

96. D. H. Kahnweiler, într-o scrisoare către autor oct. 17, 1963.
97. Barr, 1963, p. 71. note 95, bibl. 4.
98. Scrisoare din 1909 către F. Storck; Brezianu 1964, bibl. 12. De asemenea, Cuțescu-Storck, 1961, bibl. 26.
99. Tabloul, datînd din 1916, este în colecția Muzeului de Artă Modernă N. Y.
100. În colecția Muzeului de Artă Modernă, N. Y.
101. Epstein, 1940, p. 40, bibl. 30.
102. Ca mai sus, p. 164.
103. Ilus. în Richard Buckle, *Jacob Epstein*, N. Y., World, 1963.
104. Ca mai sus.
105. Izvorul nu poate fi documentat.
106. Severini, 1956, p. 163. bibl. 81.
107. Roger Shattuck, *The Banquet Years*, N. Y., Harcourt, Brace 1958, p. 125
108. Zervos, 1957, p. 103, bibl. 90.
109. *This Quarter*, 1925, p. 235, bibl. 84.
110. Sanouillet, 1966, p. 528, bibl. 79.
111. Chirico, 1945, p. 99, bibl. 18.
112. Frachon, 1966, bibl. 32.
113. Chelimsky, 1958, bibl. 17.
114. Guilbert, 1957, bibl. 42.
115. *This Quarter*, 1925, p. 235, bibl. 84.
116. Pandrea, 1945, p. 172, bibl. 68.
117. Seligmann, 1966, p. 69. bibl. 80.
118. Pandrea, *Brâncuși* 1965, bibl. 6.
119. Citat din Jean Hytier, *The Poetics of Paul Valéry*, traducerea Richard Howard, N. Y. Anchor Books, 1966, p. 49.
120. Ca mai sus.
121. Pandrea, 1945, p. 162, bibl. 68.
122. George Santayana, *The Sense of Beauty*, N. Y. Scribner's 1898, p. 78.
123. Marcel Iancu, *Contimporanul*, nr. 64 (1926).
124. Comunicare D. Stoenescu, N. Y., aug. 11, 1967.
125. *This Quarter*, 1925, p. 235, bibl. 84.
126. Comunicare G. Spaventa, N. Y., martie 12, 1966.
127. Ray, 1963, pp. 208—9, bibl. 74.
128. Comunicarea d-nei M. Pătrașcu, București, iunie 1964.
129. Comunicarea d-rei C. Scarravaglione, N. Y.
130. Ionescu, 1959, p. 30, bibl. 45.
131. Lebel, 1959, pl. 32, bibl. 52.

132. Giedion-Welcker, 1959, p. 206, pl. 2, bibl. 41.
133. Zervos, 1957, p. 64, bibl. 90.
134. Musée National d'Art Moderne, Paris.
135. Proprietatea d-rei L. Lord, N. Y.
136. Citat de B. Fondane: Jouffroy 1959, p. 26. bibl. 47.
137. Prima în Muzeul de artă modernă, N. Y.; celelalte două în colecţia Joseph H. Hirshhorn N.Y.
138. Alexandrescu, 1965, bibl. 1.
139. Nr. 3 în Brummer, 1926, bibl. 14.
140. Brâncuşi, 1965, bibl. 6.
141. Chelimsky, 1958, bibl. 17.
142. Izvorul nu poate fi citat.
143. Declaraţia d-rei I. Codreanu, Paris; Jianu, 1963, p. 53, bibl. 46,
144. Foster, 1926, bibl. 31.
145. Declaraţia d-rei I. Codreanu, Paris; Jianu, 1963, p. 53, bibl. 46.
146. Cooper, 1964, p. 12, bibl. 24.
147. John Rewald, *Seurat*, Paris, Albin Michel, 1948, p.122.
148. *This Quarter*, p. 236, bibl. 84.
149. Comunicarea C. Antonovici, N. Y., 1964.
150. Liberman, 1960, p. 47, bibl. 53.
151. Giedion-Welcker, 1959, p. 220, bibl. 41; tradus de Maria Jolas şi Anne Leroy.
152. Comunicare V. G. Paleolog, Craiova, nov. 1965.
153. Culese de Irina Codreanu în *This Quarter*, 1925, pp. 235—36, bibl. 19.
154. Kramer, 1957, bibl. 48.
155. Soren Kierkegaard, *Repetition*, Princeton Univ. 1941, pp. 34—35.
156. Geist, 1964, p. 56, bibl. 34.
157. Kramer, 1961, p. 97, bibl. 49.
158. Spear, 1966, p. 45, bibl. 82.
159. Zervos, 1957, p. 103, bibl. 90.
160. Pandrea, *Brâncuşi*, 1965, bibl. 6.
161. Giedion-Welcker, 1959, p. 220, bibl. 41.
162. Către autor, Paris, aug. 1950.
163. Epstein, 1940, p. 41, bibl. 30.
164. Scrisoare către F. Storck; Brezianu 1964, p. 395, bibl. 12.
165. Wescott, 1925, p. 56, bibl. 88.
166. *This Quarter*, 1925, p. 264, bibl. 84.
167. Dreyfus, 1927, bibl. 28.
168. Scrisoare din 5 decem. 1956 către B. Hodes, Chicago; Geist 1964, bibl. 35.

APENDICE

I

Două documente comunicate de Margit Pogany, Camberwell, Victoria, Australia, reproduse prin bunăvoința conducerii de la Museum of Modern Art, New York. Cea dintîi poartă drept dată doar anul 1952 și pare să fi fost destinată să însoțească un exemplar al sculpturii *Domnișoara Pogany* de Brâncuși, aflat în posesia ei, exemplar pe care se pregătea să-l vîndă Muzeului; textul e dactilografiat și iscălit de mînă.

„1952"

În calitatea mea de artistă plastică, am studiat timp de cîțiva ani pictura la Paris. Acolo l-am cunoscut pe Brâncuși. Locuiam în 1911 într-o pensiune unde sculptorul, care domicilia prin apropiere, obișnuia adesea să ia masa. Nu-mi amintesc prea bine de cîte ori ne-am întîlnit, cînd, într-o bună zi, m-a invitat la el în atelier ca să-mi arate o lucrare pe care tocmai o terminase. Ținea extrem de mult să o văd și insista să vin chiar în ziua aceea. M-am dus împreună cu o prietenă, iar el ne-a arătat sculpturile lui. Printre ele se afla și un cap de marmură albă care m-a fascinat. Cu toate că nu avea nici una din trăsăturile mele, simțeam că pe mine mă înfățișa. Era

numai ochi. Mi-am aruncat privirea spre Brâncuşi şi am remarcat că, în timp ce stătea de vorbă cu prietena mea, mă tot privea pe furiş. A fost extraordinar de satisfăcut că mă recunoscusem. (Mai tîrziu avea să-mi dea fotografia acelui cap.) Cît despre opera pe care tocmai o terminase, era o sculptură vădind influenţa artei negre, lucru cu totul nou pentru vremea aceea. Mai tîrziu, ea avea să servească drept piatră funerară unei tinere rusoaice înmormîntată în cimitirul Montparnasse şi să scandalizeze multă lume.

După această primă vizită, am început să frecventez cu regularitate atelierul şi să văd multe din operele lui. Cînd am părăsit pensiunea şi am obţinut un atelier împreună cu o prietenă — Brâncuşi venea adesea la noi. Am avut în perioada aceea ocazia să-i cunosc mai bine sculptura şi să-mi dau seama că era un artist adevărat, care se străduia din răsputeri să-şi descopere personalitatea, să afle modalitatea de exprimare a propriei sale concepţii despre artă, concepţie foarte deosebită de a celorlalţi. Brâncuşi m-a făcut, de asemenea, să înţeleg că arta nu copiază natura, aşa cum îşi imaginează atîţia artişti.

Aş fi dorit foarte mult ca Brâncuşi să-mi facă portretul şi l-am întrebat dacă nu i-ar surîde ideea. A fost foarte mulţumit de propunerea mea, dar a refuzat să discute aspectul financiar, spunînd că se mulţumeşte cu ceea ce-i voi putea avansa. Avînd în vedere faptul că urma să părăsesc Parisul în scurtă vreme, mi-a cerut să-i pozez de cîteva ori, lucru pe care l-am făcut. De fiecare dată Brâncuşi începea şi termina un nou bust în lut. Fiecare era frumos şi minunat de asemănător; şi de fiecare dată îl rugam să-l păstreze şi să-l folosească pentru bustul definitiv — el însă rîdea şi-l arunca în lada cu pămînt din colţul atelierului, spre marea mea dezamăgire.

O dată a trebuit să-i pozez pentru mîini, însă poziţia era cu totul alta decît la bustul actual, fiindcă el voia doar să le poată cunoaşte pe de rost, aşa cum îmi învăţase pe de rost structura capului.

În ianuarie 1912, cînd am părăsit Parisul, bustul încă nu era început. Brâncuşi îmi făgădui că lucrarea va fi gata în cîteva luni; mai tîrziu însă, îmi scrise că portretul avea să-i ia mult mai mult timp. Abia în 1913 lucrarea aceasta în marmură fu terminată şi trimisă la o expoziţie. Desigur, puţină lume înţelese frumuseţea ei şi Brâncuşi a fost ironizat. Îmi aduc aminte că fiind odată în trecere prin Paris, Brâncuşi mi-a arătat o tăietură de gazetă în care un critic lansa sugestia

să se intre în legătură cu domnișoara Pogany, căreia să i se ceară să deschidă proces împotriva sculptorului pentru ofensă.

În toamna lui 1913 am primit de la Brâncuși o scrisoare prin care îmi aducea la cunoștință că terminase bustul, atît în bronz cît și în marmură, și mă întreba pe care din două aș prefera să-l am. L-am lăsat pe el să aleagă pentru mine și mi-a trimis bustul în bronz. Cînd l-am primit, strălucea ca aurul, cu excepția părților unde era patinat cu negru. Brâncuși mă avertizase să nu-l ating cu mîna goală, deoarece urmele degetelor s-ar vedea. Ani de zile sculptura și-a păstrat luciul neatins iar apoi, cînd s-a întunecat puțin, lucrul nu m-a deranjat, deoarece, după părerea mea, asta scoatea mai pregnant în relief liniile formei.

Brâncuși a făcut apoi un al doilea bust, deasemeni în marmură și bronz. E cel cunoscut din reproduceri. Am văzut o copie de bronz alămit, după această versiune, în atelierul sculptorului, mai mulți ani după aceea, în 1925. Nu mai fusesem la Paris 12 ani, din cauza primului război mondial, și a altor pricini. În acel moment, Brâncuși, după multă suferință, atinsese culmea către care năzuise, și, deși necunoscut încă de mulți, era deja apreciat de cei puțini, aleșii.

MARGIT POGANY

După achiziționarea bustului de către muzeu, D-ra Pogany a trimis o scrisoare directorului Alfred H. Barr Jr., purtînd data 4 august 1953, document din care următoarele pasaje sînt, după opinia noastră, relevante:

Mă bucur că interesul dv. pentru bust este atît de mare, încît ați dorit să aveți și cîteva fotografii documentare. Regret că nu mai posed nici o fotografie, le-am lăsat pe toate în Ungaria, atunci cînd, acum cîțiva ani, am plecat de acolo. Nu mai pot intra în legătură cu prietenii mei de-acolo care dețineau unele fotografii de la mine, și nici n-aș putea să vă precizez dacă aceștia le mai păstrează încă.

...Vă trimit și un autoportret al meu făcut în 1913, cîteva luni înainte ca eu să fi văzut bustul lui Brâncuși. Fotografia alăturată este, după cum vedeți, frapantă în ceea ce privește similitudinea atitudinii. Portretul e, de asemenea, foarte asemănător, motiv pentru care l-am și păstrat...

Permiteți-mi totodată să rectific unele date pe care am impresia că le-am comunicat greșit în scrisoarea mea anterioară.

Am vizitat atelierul lui Brâncuși pentru prima dată în iulie 1910. Am plecat din Paris în ianuarie 1911, iar ședințele în care, mi-a pozat au avut loc în decembrie 1910 și în ianuarie următor.

Păsările lui Brâncuși						Înălțime	Circumferință
nr. 61	Pasărea Măiastră	MOMA	1910–12	marmură albă		56,1 cm	60,8 cm
nr. 70a	Măiastra	K. Steichen	1911	bronz		55,3	59,7
nr. 70b	Măiastră	Graham	1911	bronz		55,9	60,0
nr. 71	Măiastra	Cowles	1912	bronz	polis	61,0	62,9
nr. 72	Măiastra	Guggenheim	1912	bronz	polis	61,2	62,5
nr. 69	Pasăre	PMA	1915–cca 1930	marmură albă		60,4	58,1
nr. 83	Pasăre	MNAM	1930	marmură gri		70,5	50,5
nr. 116	Pasăre galbenă	Yale	1919	marmură galbenă		92,4	53,3
nr. 117	Pasăre de aur	Chicago	1919	bronz	polis	96,6	52,6
nr. 118	Pasăre de aur	Minneapolis	1919	bronz	polis	96,0	52,1
nr. 133	Pasăre	De Gunzburg	1940–52	bronz	polis	90,2	47,6
nr. 146	Pasăre	Schoeborn	1923	marmură albă		128,6	47,6
nr. 150	Pasăre în văzduh	PMA	1924	bronz polis		127,3	44,8
nr. 154	Pasăre în văzduh	PMA	1923–24	marmură galbenă		116,2	37,1
nr. 156	Pasăre în văzduh	E. Steichen	1926	bronz polis		135,3	39,2
nr. 170	Pasăre în văzduh	De Rothschild	1927?	bronz polis		136,5	40,0
nr. 171	Pasăre în văzduh	MOMA	1928	bronz polis		137,2	38,8
nr. 162	Pasăre în văzduh	Zürich	1925	marmură gri		134,0	35,4
nr. 196	Pasăre în văzduh	Guggenheim	1940–31	bronz polis		135,6	35,3
nr. 163	Pasăre în văzduh	Washington	1925	marmură albă		180,4	47,0
nr. 169	Pasăre în văzduh	Schreiber	1927	bronz polis		184,2	46,7
nr. 184a	Pasăre în văzduh	Simon	1927–31	bronz polis		185,5	45,7
nr. 165	Pasăre în văzduh	Col. part.	1930–33	marmură albă		180,9	45,4
nr. 185	Pasăre în văzduh	Indore	1931–36	marmură albă		184,2	44,5
nr. 186	Pasăre în văzduh	Indore	1931–36	marmură neagră		194,7	48,2
nr. 197	Pasăre în văzduh	MOMA	cca 1941	bronz polis		182,9	44,1
nr. 198	Pasăre în văzduh	MNAM	1941	bronz polis		194,4	47.3

III.

Lista călătoriilor întreprinse de Brâncuși în afara granițelor Franței după instalarea sa la Paris, în 1904.

— 1909. București, la începutul anului; scrisoarea către F. Storck, la Brezianu, 1964, p. 391, bibl. 12. Leghorn, vizită atestată de desenul făcut de Modigliani lui Brâncuși; Geist, 1969, pp. 144, 145

— 1910. Florența. Scurtă călătorie menționată de sculptor lui P. Dorazio, Roma; comunicarea d-lui Dorazio, New York, 19 febr. 1966.

— 1914, România. 26 mai-17 iunie; pașaportul, comunicat de B. Brezianu. Cu ocazia instalării monumentului Stănescu. Buzău.

— 1921 Milano 25 mai,
Napoli 27 mai
România 3 iunie (Constanța)
până în 18 iunie (Halmeu)
Praga, 20 iunie
Belgia, 21 iunie

} Pașaportul sculptorului; comunicare de B. Brezianu

Corsica. Excursie de două săptămîni în compania lui Raymond Radiguet; apud Hammett, 1932, p. 196, bibl. 43.

— 1922. Corsica cca 10—24 ian., călătorie făcută împreună cu R. Radiguet; Hamnett, 1932, p. 196, bibl. 43; deasemeni, pentru dată Steegmuller, 1970, p. 277, bibl. 106. România. 11 sept. — 7 oct.; pașaport, comunicat de B. Brezianu. Excursie cu Eileen Lane la Hobița (Comarnescu, 1964, bibl. 20), Craiova (Georgescu-Gorjan, 1965, bibl. 39) și București (Brezianu 1964, p. 395, bibl. 12). Deasemeni Sinaia (scris. lui Brâncuși către J. Quinn, 12 sept. 1922, Quinn Coll.)

— 1925. Anglia. 30 sept. — 10 oct.; pașaport, comunicare de B. Brezianu. Sculptorul vizitează Londra; Giedion-Welcker, 1959, p. 25, nota 3, bibl. 41. deși datat 1924.

— 1926. New York, cca 20 ian. — cca 24 mart. Cu ocazia expoziției la Wildenstein Galleries; Foster 1926, bibl. 29.

Convorbire cu A. Stieglitz, 29 ian. și 4 mart.; Seligman, 1966, pp. 35, 69, bibl. 80.

Pașaportul poartă înregistrată data îmbarcării la Le Havre, 13 ian, și debarcarea la 31 martie; comunicare B. Brezianu.

— Belgia. 8—15 mai; după pașaport, comunicare B. Brezianu.

— New York. 23 sept. — 3 dec. Cu ocazia expoziției de la Brummer Gallery; *New York Times*, 1926, bibl. 60. Data sosirii după pașaport; Comunicare B. Brezianu. Data plecării, după Seligman, 1966, p. 112, bibl. 80.

— 1929? Spania și Gibraltar? Probabil la începutul anului. Pentru Spania: călătorie înainte de 1930 (comunicare B. Brezianu). Pentru Gibraltar „Găsesc chestionarul [februarie?] la sosirea mea de peste mări și țări" (Brâncuși în *Little Review*, 1929, p. 20, bibl.55)

— 1930. România, 26 sept. — 12 oct. Pașaport, comunicare B. Brezianu. Vizitează Bucureștiul. Brezianu, 1964, bibl. 11.

— 1937. România, începutul lunii iunie, pînă în 2 septembrie. La Tg. Jiu, „aproximativ 2 luni" pentru lucrările *Porții sărutului* și *Mesei tăcerii*; comunicare Georgescu-Gorjan, 26 iulie, și „mai mult de o lună" la Petroșani, pentru lucrările *Coloanei fără sfîrșit*; părăsește Bucureștiul în 2 sept.; Georgescu-Gorjan, 1964, pp. 250, 287, bibl.37.

România. Începutul lui noiembrie la Tg. Jiu; Georgescu-Gorjan, 1964; p. 291, bibl.37.

India. Noiembrie-decembrie. Vizită de circa o lună la Indore, spre a discuta despre „Templul meditației"; (ibidem).

— 1938. Egipt. Ianuarie; Giedion-Welcker, 1959, p. 35, nota 2, bibl. 41.

— Olanda. „Din India m-am dus direct în Olanda". Pandrea, 1945, p. 168, bibl. 68.

România. La Tg. Jiu „la începutul verii" pentru a supraveghea cioplirea *Porții*; „plecat la Paris în 20 septembrie"; Alexandrescu, 1965, bibl. 1.„Înapoi în țară, toamna". Hoffman 1939, p. 51. bibl. 44. Vizitează Tg. Jiu pentru ceremonia inaugurării. București, Brezianu, 1964, bibl. 11, și Pandrea, 1945, p. 95, bibl. 68.

— 1939. New York, mai-iunie. Expoziția „Art in Our Time" 10 mai-10 sept. a zecea aniversare a expoziției de la Museum of Modern Art. Long Island 14 mai; Giedion-Welcker, 1959, p. 206, bibl. 41. La Art Institute of Chicago, 3 iunie; *Springfield*, (Mass.) *Sunday Union and Republican*, 4 iunie 1939. La Washington D.C. în calitate de oaspete al d-lui și d-nei Eugene Meyer (eventual, în 1926); Lorentz, 1972, bibl. 104.

O scurtă călătorie în Italia, în 1921, înregistrată în paşaport, face problematică călătoria la Florenţa, din 1910; vorbind, mulţi ani mai tîrziu, după cel de-al doilea război mondial, despre aceasta, s-ar putea ca sculptorul să fi greşit datele. S-a mai vorbit şi de alte călătorii: cronologia lui Hans Bollinger (apud Giedion-Welcker, 1959, p. 223, bibl. 41) afirmă că Brâncuşi a fost la New York în 1928; Brâncuşi însuşi, în *The Little Review*, mai 1929, p. 20, afirmă: „Am găsit (în februarie) chestionarul la întoarcerea mea de peste mări şi ţări"; din paşaport nu reiese nici una din aceste presupuse călătorii. Lucrarea *A Handbook to the Solomon R. Guggenheim Museum Collection*, N. Y., 1959, p. 190, notează că Brâncuşi ar fi fost la New York în 1934, dar documentaţia lipseşte.

IV

Lista adreselor pariziene ale lui Brâncuşi:

— 9 Cité Condorcet. Pe o carte poştală din Bucureşti, datată 9 nov. 1904, MNAM, Fondul Brâncuşi.

— Place de la Bourse 10. Pe un document de la École des Beaux Arts, cu data 1 iulie 1905; Brezianu, 1964, p. 99, bibl. 8.

— Place Dauphine 16. Într-o scrisoare datată 23 nov. 1905; Brezianu, 1964, p. 385, bibl. 12. În catalogul Société Nationale, 14 apr. 1907

— Rue de Montparnasse 54. Puţin înainte de 27 aprilie 1907; Nicoară, 1963; bibl. 62. Inscripţie pe o acuarelă, 1915 (apendice 25): „dans le petit jardin — rue de Montparnasse".

— Impasse Ronsin 8. Scrisoare datată 4 oct. 1916; nu poate fi documentată. În catalogul Salon des Tuileries, iunie 1927.

— Impasse Ronsin 11. În 29 oct. 1927. H. S. Ede şi H. P. Roché vizitează pe Brâncuşi la această adresă jurnalul personal al d-lui Ede, Cambridge, comunicat autorului, 22 febr. 1969.

V

Lista asociaţilor, elevilor şi asistenţilor lui Brâncuşi:

— Dr. Dimitrie Gerota. Numele lui apare alături de numele lui Brâncuşi pe *Ecorşeu*, 1902; a supravegheat probabil execuţia lucrării tînărului sculptor.

— Amedeo Modigliani. Şi-a făcut debutul ca sculptor, în 1909, sub călăuzirea lui Brâncuşi.

— Ajutor neidentificat. Apare asistîndu-l pe Brâncuși într-o acuarelă făcută de sculptor, și datată 1915.

— Milița Pătrașcu. Studiază cu Brâncuși 1919—1923; comunicare personală, București, iunie 1964.

— D-na Neyworth Mills. A fost criticată de Brâncuși, 1921—1923; comunicare de M. Duchamp, New York (soțul d-nei Mills—crescător de cîini, dăruise lui Brâncuși pe Polaire, cîinele sculptorului).

— Romul Ladea. Scurtă ucenicie la Brâncuși în 1924; vezi catalogul expoziției Ladea, Muzeul de artă, Cluj, mai 1966, p. 9.

— Irina Codreanu. Studiază cu Brâncuși în anii '20. Comunicare personală, Paris, septembrie 1964.

— Sanda Kessel. Studiază pe lîngă Brâncuși în anii '20; Ionel Jianu, 1963, p. 52, bibl. 46.

— Marguerite Cosăceanu. Studiază pe lîngă Brâncuși în anii '20; comunicare verbală a d-nei I. Codreanu. Simpozionul Brâncuși, București, 14 octombrie 1967.

— Isamu Noguchi. Ucenicie în atelierul lui Brâncuși, 1927—29; Paul Cummings, *A Dictionary of Contemporary American Artists*, New York, St. Martin's, 1966, p. 217.

— Jacques Hérold. Lucrează pentru Brâncuși în primăvara anului 1930 și ulterior; Waldberg 1961, p. 5, bibl. 87.

— Joseph Lacasse. Asistă pe Brâncuși, 1933; comunicare C. Antonovici, New York, 1964.

— Juana Muller, Jianu, 1963, p. 52, bibl. 46.

— Constantin Antonovici. Asistă pe Brâncuși, 1947—1951; comunicarea d-lui Antonovici, New York, care este în posesia unui „certificat" întocmit de Brâncuși și făcînd dovada capacităților sale.

— Alexandru Istrati. Asistă pe Brâncuși, 1949; Jianu, 1963, p. 60, bibl. 46.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Ion, „Mărturiile unui cioplitor" *Ramuri* Craiova, 23 martie 1965.
2. *America and Alfred Stieglitz*, N. Y., Doubleday, 1934
3. Arensberg, Louise and Walter, *The Arensberg Collection*, Philadelphia Museum of Art, 1954.
4. Barr, Margaret Scolari, *Medardo Rosso*, N. Y., Museum of Modern Art. 1963.
5. Bénézit, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Des sinateurs et Graveurs*, Paris, Gründ, 1949, Vol. 2.
6. Brancusi, Constantin, „Aphorisms", *Rumanian Literature*, XIX/I (1965).
7. Brezianu, Barbu, „Relațiile lui Brâncuși cu cultura vremii sale", comunicare la centenarul Academie RSR, 23 sept. 1966.
8. Brezianu, Barbu, „Les Débuts de Brancusi", *Revue Roumaine d' Histoire de l' Art*, I/1 (1964), pp. 85—100
9. Brezianu, Barbu, „Începuturile lui Brâncuși", *Secolul 20*, 3/1964), pp. 145—169. (o versiune a studiului de mai sus).
10. Brezianu, Barbu, „The Beginnings of Brancusi", *Art. Journal*, XXV/ 1 (1965), pp. 15—25 (o versiune a studiului de mai sus).
11. Brezianu, Barbu. „O statuie de Brâncuși", *Gazeta literară*, București, 9 aprilie, 1964.
12. Brezianu, Barbu, „Pages inédites de la correspondance de Brancusi", *Revue Roumaine d'Historie de l'Art*, I/2 (1964), pp. 385—400.

13. Brezianu Barbu, „Inconografie brâncușiană", *Tribuna*, Cluj, 24 februarie 1966.
14. Brummer Gallery, N. Y., Catalogue of Brancusi exhibition, 17 nov. — 15 dec. 1926.
15. Brummer Gallery, N. Y., Catalogue of Brancusi exhibition, 17 nov. 1933 — 13 ian. 1934.
16. Cabanne, Pierre, *L' Epopée du cubisme*, Paris. La Table Ronde, 1963.
17. Chelismsky, Oscar, „A Memoir of Brancusi", *Arts*, N. Y., 32/9 (Iunie 1958), pp. 19—21.
18. Chirico, Giorgio de, *Memorie della Mia Vita*. Rome, Astrolabio, 1945.
19. Codreanu, Irène, „Aphorisms of Brancusi", *This Quarter*, 1/1, 1925, pp. 235—6.
20. Comarnescu, Petru, „Mărturii despre Brâncuși", *Gazeta literară*, 6 aug. 1964.
21. Comarnescu Petru „Desene de Brâncuși din timpul studiilor în țară "*Tribuna*, Cluj, 20 oct. 1964.
22. Comarnescu Petru „Fotografiile brâncușiene din ultimele numere ale „Tribunei", *Tribuna*, Cluj, 11 mai, 1967.
23. *Contimporanul*, nr. 49 (1924).
24. Cooper, Douglas, „Portrait of a Genius But", *New York Review of Books*, 16 sept. 1965.
25. Cummings, Fred J., „A letter concerning an article by B. Brezianu" (bibl. 8); *Art Journal*, XXV/3 (1966), p.266.
26. Cuțescu-Storck, Cecilia, Dintr-o autobiografie inedită. *O viață cu pensula și paleta în mînă*, 1961.
27. Dreyfus, Albert, „Brancusi", *Der Querschnitt*, III/3—4 (1923).
28. Dreyfus, Albert, „Brancusi", *Cahiers d'Art*, 2/2 (1927), pp. 69—75.
29. Duhamel, Georges, *Lumières sur ma vie*. Paris. Hartmann 1947, vol. 3.
30. Epstein, Jacob, *Let There Be Sculpture*, N. Y., Putnam, 1940.
31. Foster, Jeanne Robert, Article, on Brancusi, *New York Herald Tribune*, 21 febr. 1926.
32. Frachon, Renée, Irana, Memoriu inedit, 1967.
33. Geist, Sidney, „Brancusi Catalogued (?)", *Arts*, N.Y. 38/4 (ian. 1964), pp. 66—73.

34. Geist, Sidney, „Looking for Brancusi", *Arts*. N.Y., 39/1 (oct. 1944) pp. 48—57.
35. Geist, Sidney, „O coloană la sfîrșit", *Tribuna*, Cluj. 24 febr. 1966.
36. Geist, Sidney, „Numai ochi", *Contemporanul*, 9 sept. 1966.
37. Georgescu-Gorjan, Ștefan, „The Genesis of the «Column without End»", *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, I/2 (1964), pp. 279—93.
38. Georgescu-Gorjan, Ștefan, „Biografia și perspectivele «Coloanei infinite»", *Ramuri*, Craiova, 30 dec. 1964.
39. Georgescu-Gorjan, Ștefan, „Mărturii despre Brâncuși", *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, XII/1 (1965), pp. 65—74.
40. Giedion-Welcker, Carola, *Moderne Plastik*, Zürich, 1937.
41. Giedion-Welcker, Carola, *Brancusi*, N.Y., Braziller, 1959.
42. Guilbert, Claire Gilles, „Propos de Brancusi", *Prisme des Arts*, 12 (1957), pp. 5—7.
43. Hamnett, Nina, *Laughing Torso*, N. Y., Long and Smith, 1932.
44. Hoffman, Malvina, *Sculpture Inside and Out*, N. Y., Norton, 1939.
45. Ionesco Eugène. „Témoignages sur Brancusi", *Cahiers du Musée de Poche*, 3 (dec. 1959), pp. 25—39.
46. Jianu, Ionel, *Brancusi*, N. Y., Tudor, 1963.
47. Jouffroy, Alain, *Brauner*, Paris, Ed. de Poche, 1959.
48. Kramer, Hilton. „Month in Review", *Arts*, N.Y., 31/10 (sept. 1957), pp. 51—4.
49. Kramer, Hilton „Reflections on Lachaise", *Arts Yearbook 4*, N.Y., 1961. pp. 97—100.
50. Kuhn, Walt. The Walt Kuhn Papers, *Archives of American Art*, Detroit.
51. Lafranchis, Jean, *Marcoussis*, Paris, Ed. du Temps, 1961.
52. Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, N.Y., Grove, 1959.
53. Liberman, Alexander, *The Artist in his Studio*, N.Y., Viking, 1960.
54. *The Little Review*, număr dedicat lui Brâncuși, toamna 1921 (24 reproduceri și un articol de E. Pound, bibl. 71).
55. *The Little Review* mai, 1929.

56. *Luceafărul*, nr. 49 (nov. 1924).
57. M. M. „Constantin Brancusi: A Summary of Many Conversations", *The Arts*, IV/1 (julie 1923).
58. *New York Herald*, 29 sept. 1918.
59. *New York Herald Tribune*, 28 feb. 1926.
60. *New York Times*, 3 oct. 1926.
61. *New York Times* nov. 18, 1933.
62. Nicoară, Mircea, „Mărturii despre Brâncuşi", *Tribuna*, Cluj, 21 nov. 1963.
63. Nicoară, Mircea, „Însemnări", *Familia*, Oradea, feb. 1966.
64. Niculescu, Remus, „Bourdelle et Anastase Simu", *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, III (1966), pp. 39—87.
65. Paleolog, V.G., *C. Brancusi*, Bucharest, 1947.
66. Paleolog, V.G., O serie de articole despre Brâncuşi în ziarul *Inainte*, Craiova, începînd cu 21 iunie 1964 şi în continuare.
67. „Cocoşul" lui Brâncuşi, *Arta plastică*, 4 (1966), p.11.
68. Pandrea, Petre, *Portrete şi controverse*, Bucureşti, 1945. Vol. I (pp. 95—173 despre Brâncuşi).
69. Pătraşcu, Milița, „Brâncuşi", *Contimporanul*, nr. 52 (ian. 1925).
70. Portland Art Association. Sixty-seventh Annual Report 1959, p. 20.
71. Pound, Ezra, „Brancusi", *The Little Review*, Autumn 1921, pp. 3—7.
72. Pound, Ezra, „The Letters of Ezra Pound", 1907—1941, Edited by D.D. Paige, N.Y. Harcourt, Brace, 1950.
73. Quinn, John, Catalogue of the John Quinn Collection, Huntington N.Y., Pidgeon Hill Press, 1926 (Publicat postum).
74. Ray, Man, *Self Portrait*, Boston, Little, Brown, 1963.
75. Robbins, Daniel, „From Symbolism to Cubism", *The Art Journal*, XXIII/2 (1963—64), pp. 111—116.
76. Roché, Henri Pierre, „L'Enterrement de Brancusi", *Hommage de la Sculpture à Brancusi*, Paris, Ed. de Beaune, 1957, pp. 26—9.
77. Roché, Henri, Pierre„Souvenirs sur Brancusi", *L'Oeil*, 29 (mai 1957), pp.12—7.
78. Salmon, André, *Henri Rousseau*, Paris, Crès, 1927.
79. Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1966.

80. Seligmann, Herbert J., *Alfred Stieglitz Talking*, New Haven, Yale Univ. Library, 1966.
81. Severini, Gino, *Tutta la vita di un pittore*, Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946.
82. Spear, Athena Tacha, „A Contribution to Brancusi Chronology", *The Art Bulletin*, XLVIII/1 (mart. 1966), pp. 45—54.
83. Tacha, Athena C. Recenzia lucrării *Brâncuşi* de I. Jianu (bibl. 46), *The Art Bulletin*, XLVI/2 (iunie 1964) pp. 260—6.
84. *This Quarter*, Spring, 1925 (Cu un supliment artistic cuprinzînd 4 portrete, 5 desene, 36 de reproduceri, aforismele sculptorului culese de Irina Codreanu şi o istorioară „Histoire de Brigands" scrisă de Brâncuşi.)
85. U.S. Customs Court 3rd Div. Protest 209109—G (Documentele procesului vamal), New York, 1927—28.
86. *View*, VI/2—3 (martie-aprilie 1946), p. 17.
87. Waldberg, Patrick, *Jacques Hérold*, Chicago, Copley Foundation, 1961.
88. Wescott, Glenway, „Picasso, Matisse, Brancusi and Arthur Lee", *Vanity Fair*, June 1925.
89. Wilson, Angus, „A visit to Brancusi's", *New York Times*, 19 aug. 1923.
90. Zervos, Christian, „Constantin Brancusi", Paris, *Cahiers d'Art*, 1957.
91. Zorach, William, „The Sculpture of Constantin Brancusi", *The Arts*, IX/3 (mart. 1926), pp. 143—50.
92. Brezianu, Barbu, „Brâncuşi", Muzeul de artă RSR, 1970. Catalogul expoziţiei Brâncuşi, 5 iunie — 10 aug. 1970.
93. Fierens, Paul, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, Paris, Chroniques du jour, 1933.
94. Geist, Sidney, *Constantin Brâncusi*, 1879—1957: *A Retrospective Exibition*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1969.
95. Geist, Sidney, *„The Birds"*, critica lucrării *Brancusi's Birds*, de A. T. Spear, q.v. *Artforum* IX/3 (Noiembrie 1970), pp. 74—82.
96. Lewis, David, *Constantin Brancusi*, Londra, A. Tiranti, 1957.
97. Mocioi, Ion, „Documente brâncuşiene inedite", *Cronica*, 27 mai 1971.

98. Paleolog, V. G., *Tinerețea lui Brâncuși*, Editura tineretului, 1967.
99. The John Quinn Collection, New York Public Library.
100. Seuphor, Michel, *La Sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, Griffon, 1959.
101. Spear, Athena T, *„Brancusi's Birds"*, New York University Press, 1969 (apărut 1970).
102. Vitrac, Roger, „Constantin Brancusi", *Cahiers d'art*, IV (1929), pp. 382—396.
103. Benson, E. M. „Forms of Art: III", *American Magazine of Art*, May, 1935, pp. 290—299.
104. Lorentz, Mrs. Pare, „A memoir of Brancusi," 1972, în fișele autorului.
105. Petringenaru, Adrian. „Un Brâncuși regăsit", *Contemporanul*, Oct. 13, 1972.
106. Steegmuller, Francis, *Cocteau*. Boston; Little, Brown and Co., 1970.

ILUSTRAȚII ȘI CATALOG

Abrevieri:

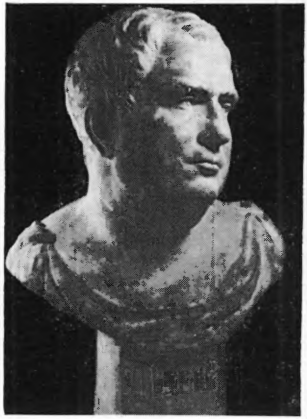
AIC	Art Institute of Chicago
MAC	Muzeul de artă, Craiova
MARSR	Muzeul de artă RSR, București
MNAM	Musée National d'Art Moderne, Paris
MOMA	Museum of Modern Art, New York
PMA	Philadelphia Museum of Art
SRGM	Solomon R. Guggenheim, Museum, New York

Ori de cîte ori este indicată o singură dimensiune, aceasta arată înălțimea; excepțiile au fost menționate. Ori de cîte ori sînt indicate trei dimensiuni, ordinea lor este: înălțime, lărgime, grosime.

Toate pecețile turnătoriilor cu menționea „cire perdue" au fost aici reproduse fără menționea respectivă. Nu s-a încercat stabilirea vreunei distincții, începînd cu numărul 63, între copiile turnate în bronz și cele în alamă.

Brâncuşi la 28 ani

Cat. 1



Cat. 2

1. Studiu după Laocoon
pierdut; lut; 1898
Premiat în 1898 Nu a reprezentat o probă de examen pentru intrarea la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, în pofida indicaţiei Zervos, 1957 p. 11, bibl. 90. (Această lucrare este de fapt a doua în succesiunea celor identificate pînă în prezent.)

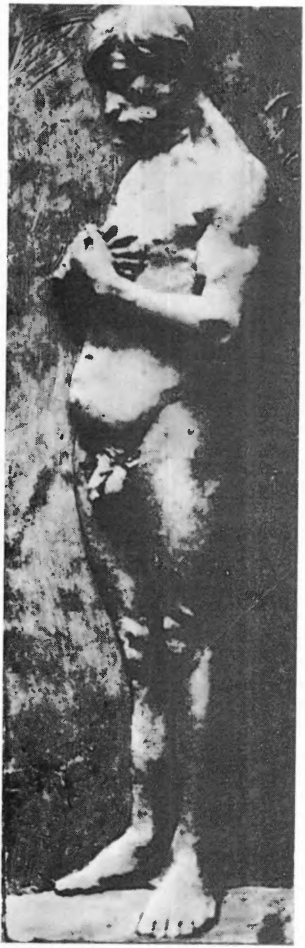
2. Vitellius
61 cm; gips; 1898
ins: C. Brâncuşi 1898
MAC

3. Mars Borghese
relief
pierdut; lut; 1901
Datat și însoțit de ilustrație în Brezianu, 1964, bibl. 9.

4. Studiu de anatomie
relief
pierdut; lut; 1901
Datat ca și mai sus.

5. Nud de bărbat
relief
pierdut; gips; 1901
semnat
Ilustrație cu legenda: „Concours du diplôme final de l'École des Beaux-Arts de Bucarest", Zervos, 1957, p. 11, bibl. 90.

Cat. 5



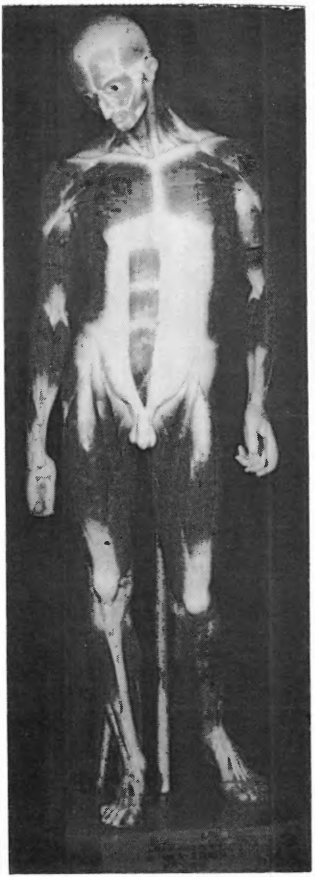
Cat. 6

Cat. 7

6. Studiu de caracter
pierdut; gips; 1901
semnat
Datat şi însoţit de ilustraţie în Brezianu, 1965, p. 16, bibl. 10.

7. Portretul lui Ion Georgescu-Gorjan
53,5 cm; gips; 1902
ins: C. Brâncuşi MARS; ex Georgescu-Gorjan
Datat în Georgescu-Gorjan, 1965 p. 68, bibl. 39. Niciodată expus în afara României.

8. Ecorşeul
177 cm; gips pictat; 1901—1902
a. Institutul de Medicină din Iaşi
ins. cu numele dr. Gerota şi Brancusi, datat 1902
b. MAC
ins: Lucrat dupa natura de Prof. Dr.D.GEROTA si Brâncuş 1902
c. Liceul N.Bălcescu, Craiova
ins: Atitudinea clasicului „Antinous". Anatomia muschilor superficiali.
Lucrare dupa natura de Prof. Dr. D. GEROTA şi Brâncuş (pe placă)
Nr. 8a, comunicarea lui Barbu Brezianu.


Cat. 8

9. Generalul doctor Carol Davila
71 cm; bronz; 1903
Turnătoria V.V.Răşcanu et Comp., Bucureşti 1912 Spitalul Militar Central, Bucureşti
Datat în Brezianu, 1964, bibl. 11. Iniţial chipiul era prevăzut cu un panaş.

10. Portretul unui portar
pierdut; gips; 1905
Datat şi ilustrat în Brezianu, 1964 bibl. 8.

11. Portretul doctorului Zaharie Samfirescu
pierdut; lut; 1905
Datat şi ilustrat ca mai sus.

Cat. 9

Cat. 11

Cat. 20

12. Portretul unui ospătar
pierdut; gips; 1905
Datat şi ilustrat ca mai sus.

13. Portretul unui patron de restaurant
pierdut; gips patinat (?) 1905
Expus la Société Nationale, Paris, 15 aprilie – 30 iunie 1906: „Portrait de M.G.... (buste plâtre)." Se poate presupune că „M.G.... înseamnă Monsieur le Gérant".

14. Portretul doamnei Victoria Vaschide
pierdut; lut (?); 1905
Ilus. Brezianu, 1964, p. 97, bibl. 8.

15. Cap de tînără femeie
relief
pierdut; gips; 1905 (?)
Datat dintr-o fotografie din 1905; Brezianu, 1964, p. 91, bibl. 8.

16. Cap de femeie
relief
pierdut; gips; 1905 (?)
Datat ca mai sus.

17. Cap de femeie
pierdut; gips; 1905
Datat ca mai sus.

18. Cap de bărbat cu barbişon
pierdut; gips; 1905
Datat ca mai sus.

19. Studiu pentru orgoliu
pierdut; gips; 1905
Ilus. ca mai sus.
Datat prin numărul 20 de mai jos.

20. Orgoliu
30,5 cm; bronz; 1905
a. MAC; ex Popp; pecetea: A.A.Hébrard; ins: C.Brâncuşi 1905
b. Colecţia Ralph Colin, New York; ex Farquhar pecetea: C.Valsuani, ins: C BRANCUSI
Gipsul expus sub numărul 220 la Salon d'Automne, 6 octombrie – 15 noiembrie 1906.

21. Studiu după Houdon
pierdut; gips; 1905
Datat şi ilustrat în Brezianu, 1965, p. 21, bibl. 10.

Cat. 21

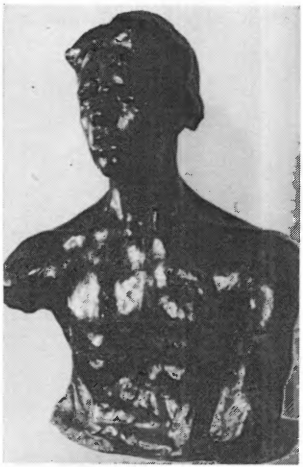
Cat. 22

Cat. 23

Identificat a fi o copie după Ecorşeul *lui Houdon în Cummings, 1966, bibl. 25.*

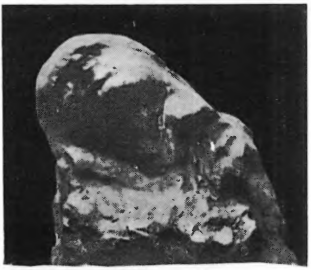
22. Bust de băiat
35 cm; bronz; 1906
a. ex Palais Galliera; ex Pogany
Pecetea: C.Valsuani
ins: C Brancusi Paris
b. Muzeul de artă al Academiei RSR, Bucureşti; ex Oprescu; ex Popp
ins: Brâncuşi Paris 1906
Gipsul expus sub numărul 219 la Salon d'Automne 1906; Brezianu, 1964, p. 386, bibl. 8.

23. Cap de băiat
20,5 cm; gips; patinat cu negru; 1906
MARSR
Capul numărului 22 de mai sus; lucrarea fiind creată accidental, prin ruperea gipsului 22, la un moment cînd nu mai era în posesiunea sculptorului, n-ar trebui considerată ca făcînd parte din canonul brâncuşian.


Cat. 25

24. Portretul lui G. Lupescu
pierdut; gips; 1906
Expus sub numărul 218 la Salon d'Automne, 1906, unde figurează ca: „Portrait de M.S. Lupesco". Expus sub numărul 178 la al şaselea salon „Tinerimea artistică", Bucureşti, 15 martie – 1 mai 1907 sub titlul „Fiul cîmpului", comunicare B. Brezianu.
Ilustrat în Brezianu, 1965, p. 22, bibl. 10.

25. Portretul lui Nicolae Dărăscu
64 cm; bronz; 1906
pecetea: A.A. Hébrard
ins: C Brancuşi
MARSR; ex Simu
Datat în This Quarter, *1925. Datat prin fotografie, sfîrşitul lui 1906; Brezianu, 1966, bibl. 13. Bronzul expus sub numărul 1864 la Société Nationale, 15 aprilie – 30 iunie 1908;*
Niculescu, 1966, pag. 58, nota 24 bibl. 64.


Cat. 28

26. Portret de bărbat
pierdut; lut; 1906
Datat prin fotografie, sfîrşitul lui 1906; Brezianu, 1966, bibl. 13.

Cat. 28a

27. Studiu de băiat
pierdut; lut ; 1906

Datare şi ilustrare ca mai sus. B. Brezianu susţine (comunicare făcută autorului), că această lucrare, ca şi nr. 26 de mai sus, reprezintă studii ale lui Nicolae Dărăscu — respectiv mai tînăr şi mai bătrîn decît în portretul nr. 25. Teza mi se pare convingătoare şi o subscriu cu plăcere.

Cat. 29

28. Pieile roşii
pierdut; lut (?); 1906
Datare şi ilustrare în rezianu, 1955, p. 22, bibl. 10.

28a. Adolescentă
pierdut; gips; 1906
Pe o carte poştală ilustrată cu data 25 august 1906;
Paleolog, 1967, pag. 23, bibl. 98.

29. Repaus
pierdut; gips; 1906
Pe ilustrata cu data 31 decembrie 1906; Brezianu, 1964; bibl. 12.

30. Supliciu
bronz; 1906
a. Doamna S.Fotino-Morar, Bucureşti; ex Popp
36,2 cm
pecetea: A.A.Hébrard
ins: C Brâncuşi

Cat. 30

b. Dr. Jean Levaditi, Paris
35,5 cm
pecetea: C.Valsuani
ins. C. Brancusi
Gipsul expus sub numărul 1818 la Société Nationale Paris, 1907; Brezianu, 1964, p. 392, bibl. 9.

31. Supliciu II
29,9 cm; bronz; 1907
a. Richard S.Davis, New York; ex Farquhar
pecetea: C.Valsuani
ins.: C BRANCUSI 1907
b. Col.N.C., Bucureşti
pecetea. C.Valsuani
ins: C. BRANCUŞI

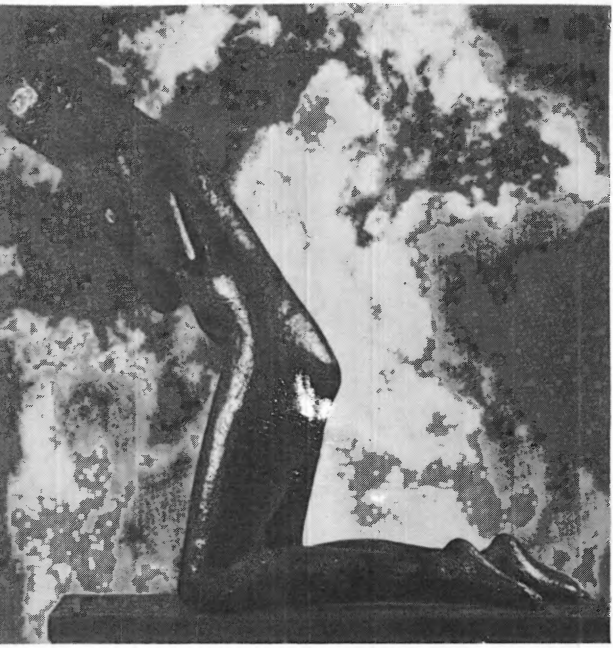
32. Cap de băiat
34,5 cm; bronz; 1907
a.MARSR; ex Morţun
pecetea: C.Valsuani
ins: C BRANCUŞI PARIS
b. Muzeul Zambaccian
Pecetea: indescifrabilă, dar desigur, Valsuani
ins: C.Brâncuşi
c. MAC; ex Popp
pecetea: A.A.Hébrard
ins: C Brâncuşi
Gipsul expus sub numărul 1819 la Société Nationale, 1907; Nicoară, 1966, bibl. 63.

Cat. 32

33. Portret de tînără femeie
pierdut; lut (?); 1907?
O fotografie mai veche a acestei lucrări apare pe unul din pereţii atelierului lui Brâncuşi în 1907; o altă fotografie, devenită consultabilă în 1972, arată mai clar că modelul nu era oriental; colecţia Brâncuşi MNAM.

34. Cap de fată
recioplire; pierdut; piatră; 1907
Ilus. în Luceafărul, *martie 1907; Brezianu 1964, p. 96, bibl. 8.*

35. Portret de femeie
pierdut; gips; circa 1907; 50,5 cm
ilus. în This Quarter, *1925, bibl. 84, odată cu* Rugăciunea, *în gips.*



Cat. 36

36. Rugăciunea

111,4 cm; bronz; 1907; pecetea: C.Valsuani, ins: C BRACUSI şi, pe spate, CRISTE CRSITE MARSR

Ex Stănescu-Popovici, comandă din 18 aprilie 1907, completată în cursul aceluiaşi an; Brezianu, documente inedite. Expus (gips? bronz?) sub număr 717 la Salon des Indépendants, 1910; bronzul instalat în Cimitirul Dumbrava din Buzău în primăvara lui 1914.

Cat. 37

37. Portretul lui Petre Stănescu

77 cm; bronz; 1907; pecetea: C. Valsuani; ins: C Brâncuşi, Cimitirul Dumbrava, Buzău

Datat ca mai sus. Expus ca bronz sub numărul 46 la al XIV-lea salon „Tinerimea artistică", Bucureşti, 30 martie 1914.

Cat. 38

38. Cap de fată

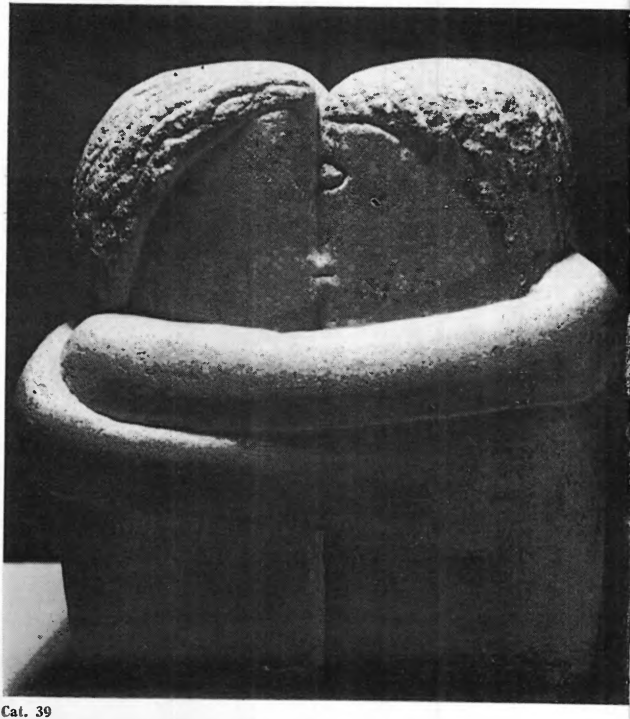
pierdut; piatră; 1907,

legenda fotografiei „Première pierre directe, 190." (Anul lipseşte). Publicată în This Quarter, *1925, bibl. 84. Datată aşa fel încît să premeargă numărului 39 de mai jos.*

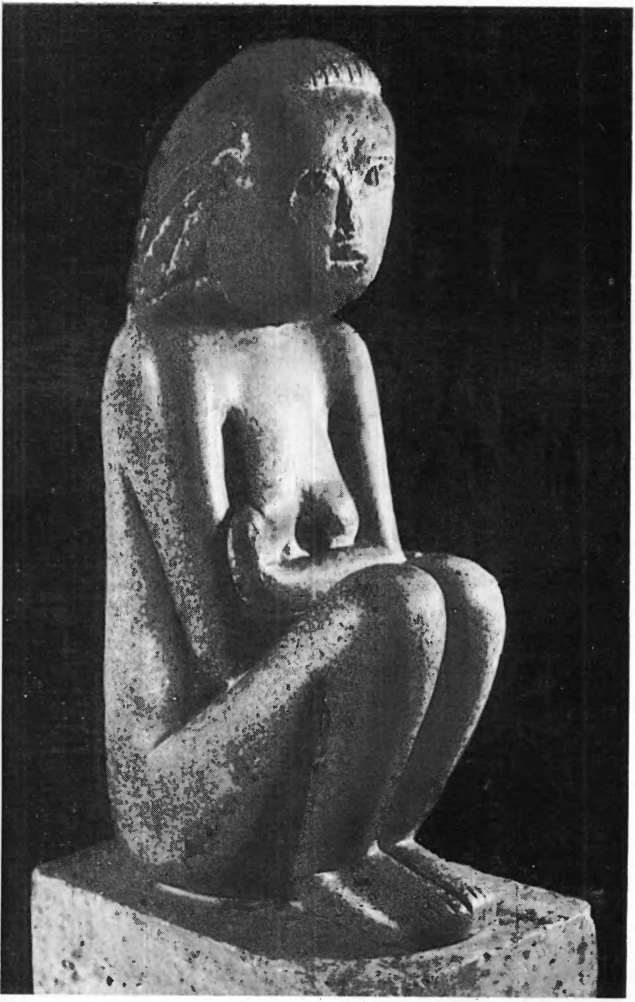
39. Sărutul

28 cm; piatră; 1907—1908; ins: Brancusi. MAC; ex Popp.

„În 1907 el... a început La taille directe *odată cu* Le Baiser et la Sagesse"*;* This Quarter, *1925* p. *264, bibl. 84.*



Cat. 39



Cat. 40

40. Cumințenia pământului
50,5 cm; piatră; 1908;
MARSR; ex Romașcu.
Datată prin citatul de mai sus și legenda „1908" în planșa 41 din This Quarter, *1925.*

Cat. 42

41. Dublă cariatidă
75 cm; piatră; 1908; MOMA
Parte din piedestalul numărul 61 de mai jos.

42. Cap de fată
cca 33 cm; piatră; 1907—1908
colecție particulară. România. Lucrarea e, cu siguranță, nr. 34, refăcut; datare și ilus. în Zorach 1926, p. 143, bibl. 91. Recent pus în lumină; Petringenaru, 1972, bibl. 105

43. Cap de fată
pierdut; marmură; 1907
Fotografia cu legenda „Première oeuvre en marbre" de Brâncuși; Tacha, 1964, bibl. 83; precum și din alte fotografii datate 1907; fondul Brâncuși MNAM.

44. Cap de copil
pierdut; marmură; 1907; ex Bogdan-Pitești
Datarea prin afinitățile stilistice cu numărul 43 de mai sus. Expus sub numărul 175 la al VIII-lea salon „Tinerimea artistică", 15 martie-15 aprilie 1909; ilus. în catalog.

45. Bust de copil
pierdut; piatră albă; 1906 (?)
O versiune sculptată a numărului 22 de mai sus. Expus sub numărul 206 la Amsterdam, 3—25 mai 1930 și sub numărul 212 la Bruxelles, 20 iulie — 10 august în cadrul „Expoziției artei române moderne". Nepublicată anterior; comunicarea Brezianu.

Cat. 46

46. Somnul
26 cm; marmură; 1908; ins: C Brancusi 1908; MARSR; ex Simu.

Deşi opera, din motive stilistice, ar putea părea anterioară numerelor 38–41 de mai sus, pare plauzibil, aşa cum sugerează Brezianu, 1970 p. 73, bibl. 92, ca Anastase Simu să fi comandat o versiune în marmură a numărului 29 în timpul unei călătorii la Paris; într-adevăr colecţionarul român achiziţionează lucrarea în 1909.

47. Copil adormit
16 cm; bronz; 1908

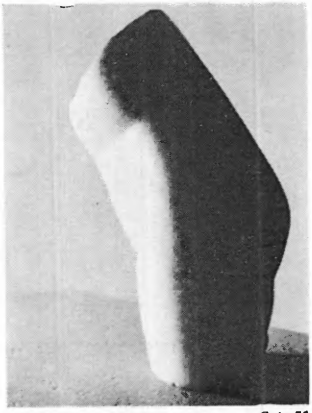
a. Familia Malcolm Eisenberg, Philadelphia. ins: C. Brâncuşi.

b. D-na S.N., Paris; ex Maguy

c. D-na David Bortin, Philadephia, ins: C. Brâncuşi 1908

d. Jean Le Moal, Paris, ins: BRANCUSI PARIS 1907

e. Familia David Kreeger, Washington, D.C.; ex Grosvenor Gallery, Londra; ins: C. Brâncuşi 1908



Cat. 51

48. Copil adormit
16,5 cm; marmură; 1907(?) MNAM; donaţia Brâncuşi;
Copie a numărul 47 de mai sus.

49. Cap de copil
25 cm; marmură; circa 1908; MNAM; donaţia Brâncuşi.
Aparent o încercare neterminată.

50. Copil adormit
17,1 cm; marmură; circa 1908; Yolanda Penteado, Sao Paulo

51. Tors
24,5 cm marmură; 1909; Brancuşi; MAC; ex Popp.

Datat în Brezianu „Reportaj în jurul unei camere", Secolul 20, nr. 11, 1967, pag. 186.

52. Naiada (?)
30 cm; piatră; circa 1908; colecția Apollinaire, Paris.

53. Studiu pentru Renée
distrus; lut; circa 1908
ilus. Brezianu, 1966, bibl. 13.

54. Femeie privind într-o oglindă
lucrare recioplită; marmură; circa 1909
datat 1909 în This Quarter, *1925 planșa 38, bibl. 84, vezi numărul 96 mai jos.*

55. Baroneasa R. F.
dimensiuni necunoscute; piatră; 1909; colecție particulară, București
Datat astfel încît să preceadă numărul 56 de mai jos.

56. Muza adormită
29,2 cm; marmură; 1909—1910; ins: Brancusi. Joseph H. Hirshhorn, New York; ex Davies
Datată prin numărul 57 b. mai jos.

57. Muza adormită
bronz; 1910

a. AIC; ex Eddy, 27,45 cm; pecetea: C. Valsuani, ins.: BRNCUSI

b. MNAM, 27 cm, pecetea: C. Valsuani, ins: C.BRANCUȘI 1910

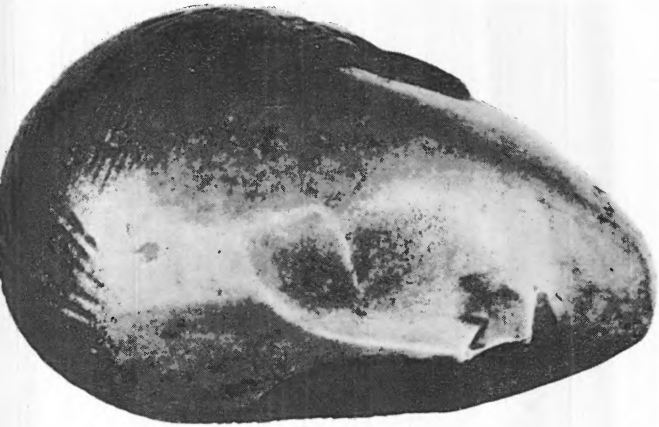
c. MNAM; ex Frachon, 27,3 cm ins.: C Brancusi

d. Metropolitan Museum of Art, N.Y.; ex Stieglitz, 27,45 cm pecetea: C.Valsuani; ins.: BRANCUS

e. Colecție particulară, Elveția, achiziționat prin licitația ținută la Christiess, Londra, 1972

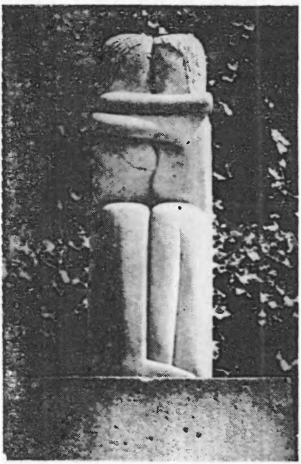
58. Narcis
pierdut; alabastru (?); circa 1910
Datat 1909, în This Quarter, *1925, pl. 36 bibl.* 84.

Cat. 55



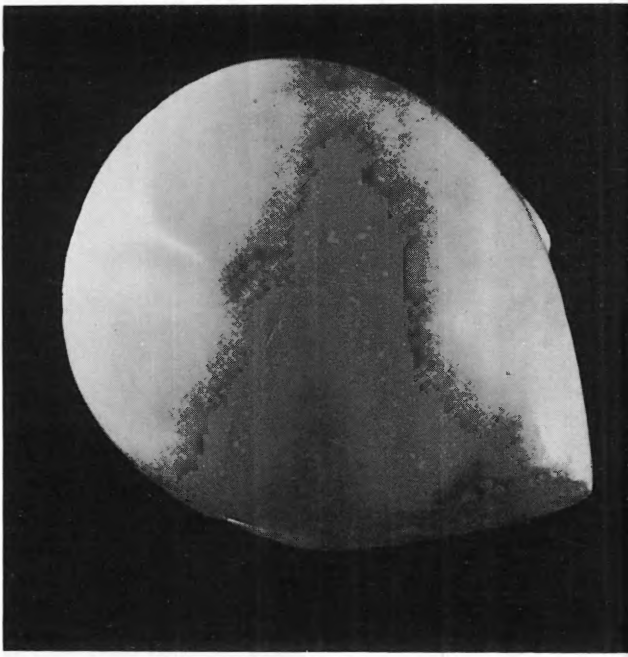
Cat. 57
Cat. 58

Cat. 59

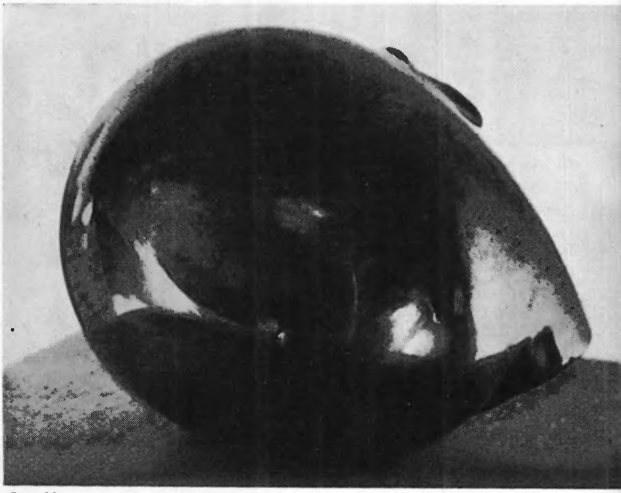


59. Sărutul
89,5 cm; piatră; 1909: ins: C. BRANCUȘI (piatră funerară), Cimitirul Montparnasse, Paris

Datat prin inscripția autografă a lui Brâncuși pe spatele unei fotografii; col. J. Le Moal, Paris. Margit Pogany a văzut opera în atelierul lui Brâncuși în vara lui 1910; apendice I; ilustrat cu legenda „Actualmente în Cimitirul Montparnasse, deși nedestinat inițial acestui scop"; Zorach, 1926, p. 148, bibl. 91. Con-



Cat. 62



Cat. 63

form informației dată de Brâncuși în 1926; Geist, 1970, 80–81, bibl. 95.

60. Danaida
28,3 cm; resculptat; marmură; 1910
Datat prin memoriul domnișoarei Pogany, apendice I. Expus sub numărul 3, la Gallery of the Photo-Secession, N.Y., martie 1914, ilus. în America & Alfred Stieglitz 1934, pl. XII c; bibl. 2; vezi numărul 156 mai jos.

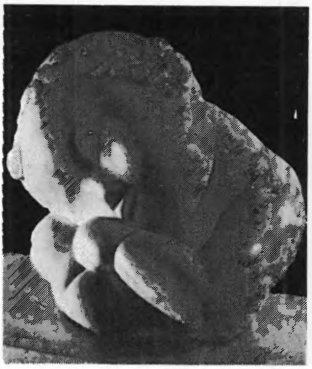
61. Pasărea măiastră
56,1 cm; marmură; 1910-12
MOMA; ex Dreier, ex Quinn;
Datat prin răspunsul sculptorului la întrebarea numărul 9 dintr-un interogatoriu: „Am conceput prima idee a ei [Pasărea în spațiu, numărul 166 mai jos], încă din 1910"; Tribunalul vamal SUA, 1927–1928, bibl. 85. Lucrarea definitivă datată 1912 în Brummer, 1926, bibl. 14.

62. Prometeu
17,8 cm; marmură; 1911; ins: C.Brancuși; PMA, Col. Arensberg; ex Quinn.
Datat împreună cu numărul 6 în Brummer, 1926, bibl. 14. Vezi de asemeni numărul 63a. mai jos.

63. Prometeu
17,8 cm; bronz polisat; 1911
a. Colecția H. Hirshhorn, N.Y.; ex De Amaral; ins: C. Brâncuși 1911.
b. Doamna Howard M. Kinney, Washington, D. C. ins: C. Brâncuși
c. MNAM, Atelierul Brâncuși
d. Colecție particulară, Franța. Exemplarul b este din bronz aurit.

64. Portretul lui George
23,8 cm; marmură; 1911; SRGM; ex Farquhar
Datat conform datei nașterii lui George, 10 noiembrie 1910; comunicarea doamnei G. Farquhar, N.Y., 9 decembrie 1965.

Cat. 64



Cat. 65

65. Sărutul
58,4 cm; piatră ;1912: ins: C Brancuşi; PMA, col. Arensberg; ex Quinn.
Expus sub numărul 496 la Salon des Indépendants, 20 martie– 16 mai 1912, unde figurează după Muza adormită *1910* şi Prometeu *1911.*

66. O muză
44,5 cm; marmură; 1912; ins: C BRANCUSI; d-na

Ileana Lindt, N.Y.; ex SRGM; ex Bulova; ex Davies

Datat din catalogul expoziției Armory Show, februarie 1913, unde purta titlul Une Muse; *Kuhn, bibl. 50. În legătură cu schimbarea de titlu vezi numărul 104, mai jos.*

67. Domnișoara Pogany
44, 5 cm; marmură; 1912; ins: C BRANCUSI; PMA; ex De Schauensee; ex Quinn. *Datat ca mai sus.*

68. Tors II
31 cm; marmură; 1912; ins: Brancusi 1912; colecție particulară, Stuttgart; ex Davies

Expus sub numărul 620 la Armorry Show, N.Y., 15 februarie — 15 martie 1913.

69. Pasăre
60,4 cm; marmură; 1915—circa 1930; PMA, colecția Arensberg.

O pasăre Măiastră *apare datată 1915 în Giedion-Welcker, 1958, p. 124, bibl. 41. Acest exemplar, mai înalt, din marmură albă, nu era cu totul terminat în 1917; în acest sens, scrisoarea din 27 decembrie 1917. Aceeași* Măiastră *a suferit un accident (scrisoarea din 27 ianuarie 1919). Corespondența: Brâncuși către Quinn în Col. Quinn, bibl. 99. În starea actuală lucrarea pare să nu fi fost complet finisată prin 1929 (în acest sens o fotografie din fondul Brâncuși MNAM). Achiziționată de W. Arensberg în 1931.*

70. Măiastra
bronz; 1911
a. D-ra Kate R.Steichen, Wilton,Connecticut, 55,3 cm pecetea: C. Valsuani
b. Doamna Katherine Graham ,Washington, D.C.; ex Meyer, 55,9 cm pecetea: C. Valsuani

Exemplarul a. a fost probabil *expus* hors catalogue *la* Salon des Indépendants, *Paris 1911; Spear, 1969, p. 57, bibl. 101.*

Cat. 72

Cat. 75

71. Măiastra
61 cm; bronz polisat; 1912; ins: C. BRANCUSI PARIS 1912, John Cowles, Minneapolis, ex Hovannessian

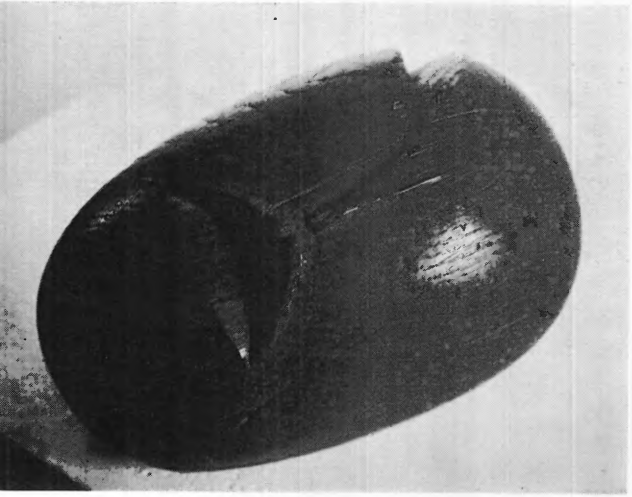
72. Măiastra
61,2 cm; bronz polisat; 1912 col. Peggy Guggenheim, Veneţia; ex Poiret
Achiziţionat prin 1912 direct de a artist.

73. Danaida
bronz; 1913 (?)
a. Dr. Eugene Meyer, Baltimore; ex A.Meyer; 27 cm; parţial aurită; pecetea: C.Valsuani; ins: BRÂNCUSI
b. MNAM, atelierul Brâncuşi, 27 cm , parţial aurită; pecetea: C.Valsuani; ins: C Brancusi.
c. Kunstverein, Winterthur, 27 cm; patinat cu negru; pecetea: C.Valsuani; ins: C BRANCUSI.
d. Tate Gallery, Londra, 28,3 cm; ins: C. Brâncuşi
e. PMA; ex White, 27,7 cm, polisat cu excepţia reprezentării părului; ins: C BRANCUSI
f. Doamna G.H. Warren, N.Y., 28 cm; polisat, ins: C Brâncuşi
Exemplarele d. şi f. au fost cu siguranţă turnate şi polisate la începutul anilor '20. Celelalte au fost probabil turnate în 1910 dar nu mai tîrziu de 1913.

74. Domnişoara Pogany
43, 8 cm; bronz; 1913
a. MOMA; ex Pogany; polisat, patină neagră în reprezentarea părului; pecetea: C. Valsuani; ins: C.BRANCUSI
b. Colecţia Storck, Bucureşti; polisat cu excepţia reprezentării părului; ins: C. Brancuşi

c. J.B. Speed Museum, Louisville; ex Degen, polisat; patină neagră la păr; pecetea: C. Valsuani; ins: Brancusi
d. William Benenson, N.Y. actualmente polisat; pecetea: C. Valsuani; ins: Brancusi
Datat conform memoriului lui Margit Pogany, apendice I.

75. Primul pas
Cca 112 cm; distrus, cu excepția capului; lemn; 1913
Expus sub numărul 7 la Gallery of the Photo Secession, N.Y., martie 1914; ilus. în America & Alfred Stieglitz, *1934, pl. 12 c., bibl. 2. Brezianu posedă fotografia lucrării datată 1912 de sculptor. Capul singur a fost datat 1913 în Brummer 1926, bibl. 14.*



Cat 76

76. Capul „Primului pas"
25,9 cm; lemn 1913 cca 1915; ins: C. Brancuși· MNAM, Atelierul Brâncuși
Datat ca la numărul 75 de mai sus conform expoziției citate.

77. Primul strigăt
25,8 5 cm; bronz; 1917
a. Colecție particulară, Japonia; ex Isidore Cohen, N.Y.; ex Roché; bronz polisat; ins: C. Brâncusi
b. Walter A. Bechtler, Zürich; ins: C Brâncuși
c. C.E.Gamborg, Londra; ex Duchamp-Villon; ins: C. Brâncuși

Cat. 77

d. Lady] Nika Hulton, Londra; împrumutată Muzeului Louisiana, Humlebaek, Danemarca; ex Quinn; polisat; ins: C.Brâncusi

Datat şi după numărul 25 în Brummer, 1926, bibl. 14. Exemplarul d. a fost achiziţionat direct de la sculptor în 1919.

78. Muza adormită
28,9 cm; alabastru; 1917 — 1918; ins: C.Brâncuşi. Doamna H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsyvania; ex Quinn

Datată printr-o scrisoare adresată de Brâncuşi lui John Quinn, purtînd ştampila poştei din Paris, 27 decembrie 1917, scrisoare care avea anexată o fotografie a operei şi care cuprindea declaraţia artistului: „nu este încă terminată dar se poate întrezări forma finală"; Quinn, bibl. 99.

79. Muza adormită II
28,5 cm; bronz polisat, cca 1920

a. Doctor Heinz Keller, Winterthur; ins:C.Brancusi
b. Familia Frederick Weisman, Beverly Hills, California; ex Ault; ins: C. BRÂNCUŞI
c. Doamna Katia Granoff, Paris; ex Bădulescu
d. Joseph Pulitzer Jr., St. Louis; ex Cassou

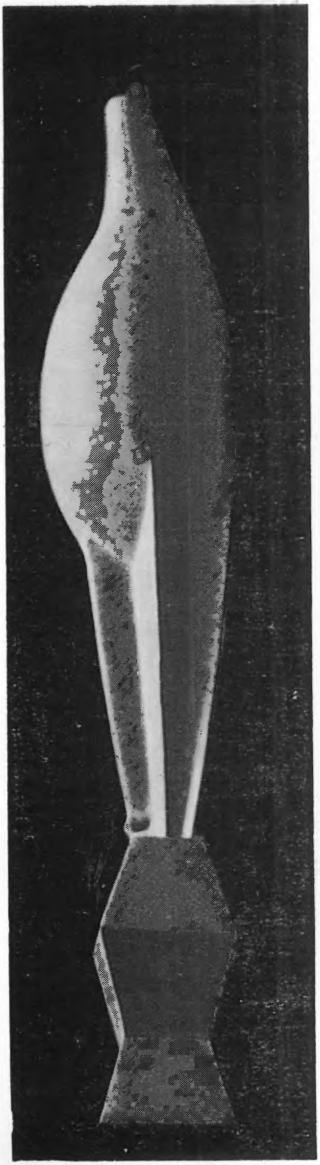
Exemplarul d. a fost achiziţionat direct de la sculptor în 1926.

80. Trei pinguini
57,2 × 54,6 × 35,9 cm; marmură; 1912-1914. PMA, Colecţia Arensberg; ex Quinn

O fotografie a lucrării se află în Fondul Brâncuşi MNAM, datat de mîna artistului 1912. Datat şi conform numărului 8 în Brummer, 1926, bibl. 14. Achizionat în 1916 de Quinn.

81. Doi pinguini
54 × 28,3 × 30,8 cm; mar-

Cat. 82



Cat. 83

mură; după 1914; ins: CB; AIC; ex, Roché

Datat 1914 de către H.P. Roché în 1955 cînd Brâncuşi era încă în viaţă. Fără îndoială însă că data aceasta, ca şi altele se referă la anul cînd Brâncuşi a abordat tema. Lucrarea pare să fi fost executată cu un număr de ani mai tîrziu.

82. Fîntîna lui Narcis
52,3 cm; mulaj în gips; circa 1910; MNAM Atelierul Brâncuşi

Proiect pentru un monument dedicat memoriei lui Spiru Haret (mort în 1912), făcut însă cu siguranţă mai devreme de acea dată.

83. Pasăre
70,5 cm; marmură bleu-gri, sfîrşitul anilor '30; MNAM, Atelierul Brâncuşi

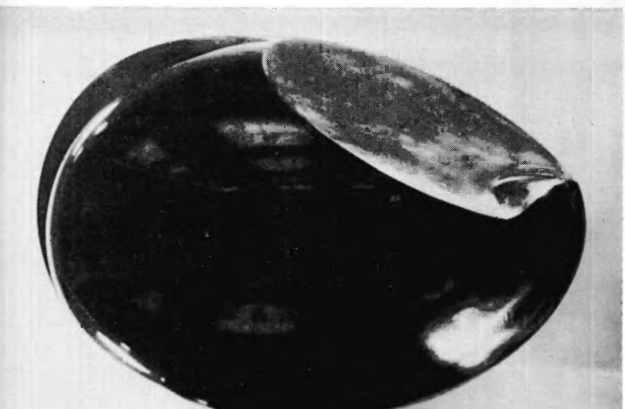
Copie a unei Măiestre *din marmură albă, spartă în 1918; vezi nr. 69 mai sus. Nu figurează în lista* Păsărilor *lui Brâncuşi (Spear, 969—115 bibl. 101.) probabil întrucît nu a fost terminată în 1936, anul întocmirii acelei liste.*

84. Nou născutul
20,7 cm; marmură; 1915; PMA, Colecţia Arensberg; ex Quinn.
Datat după nr 5. în Brummer, 1926, bibl. 14.

85. Studiu de siluetă
154, 5 cm; gips; circa 1915. MNAM, Atelierul Brâncuşi.

86. Studiu de cap
93,5 cm; gips; 1915; MNAM, Atelierul Brâncuşi. Nr.19 în Brummer 1933 — 1934 bibl. 15, subtitlul *Baroneasa*

87. Nou născutul
20,6 cm; bronz polisat 1920
a. MOMA; ex Bayer
b. Wright Ludington, Santa Barbara, California; ex Force; ins: C. Brancusi;



Cat. 87

un *Nou născut* a figurat în Brummer, 1926, bibl. 14, cu nr. 36 şi data 1920; presupunem aici că era vorba de exemplarul b. Exemplarul a. a fost un dar oferit de artist în 1927. Apare în *This Quarter*, 1925, pl.15, bibl. 84; există o fotografie din 1924.

88. Timiditate
36,5 × 25 × 22 cm; piatră; 1917; ins: FI 12 IIIB C.Brâncusi PARIS 1917. MNAM, Atelierul Brâncuşi

Inscripţiile „12" şi „B" se referă la punerea în listă a lucrării la Brummer, 1933—34, bibl. 15.

Cat. 88

89. Cariatida
228,9 cm; lemn; curînd după 1940; MNAM

Datat 1915 de H.P. Roché în 1955 cînd sculptorul era încă în viaţă; 1915 nu poate fi decît data concepţiei temei Cariatidei. *Nu există aparent nici o fotografie şi nici o menţiune a lucrării anterioare anilor de după cel de-al doilea război mondial.*

Cat. 89

90. Cariatida
166,7 cm; lemn 1914—26; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts; ex Quinn

Achiziționată în 1916 de Quinn. Expusă la Sculptor's Gallery ,N.Y., 1922 cu data 1914. Lucrarea a fost scurtată la picioare și bază în 1926.

91. Fiul risipitor
44,5 cm; stejar; 1915; PMA, Colecția Arensberg, *Nr. 22 în Brummer, 1966, bibl. 14.*

92. Portret
cca 55 cm; lemn; începutul anilor '30.

Lucrare resculptată. Separată de o versiune secundă a lucrării, Madame L.R. *și resculptată între aproximativ 1929 și toamna lui 1933. Expus la Brummer, 1933—34, bibl. 15, sub. nr. 16 „Cap de copil". Actualmente elementul central este singurul păstrat; lucrarea era alcătuită dintr-o singură bucată, nefiind vorba de o construcție. MNAM.*

93. Portretul Doamnei L. R.
cca 94 cm; lemn ;1914-18. D-na Nadia Léger, Biot

Datat 1916 în This Quarter, *1925, pl. 32, bibl. 84. Datat 1914—17 de mîna artistului pe o fotografie aflată în Fondul Brâncuși MNAM ; aceeași lucrare apare neterminată în alte fotografii de la sfîrșitul lui 1917. În stadiul actual, apar foarte multe refaceri. E totuși vorba de o lucrare dintr-o singură bucată, nu de o construcție. Se poate presupune că inițialele figurînd în titlu se referă la Léone Ricou, protectoare a artelor și prietenă a sculptorului.*

94. Sărutul
71,8 cm; piatră galbenă; anii 1940 (?); MNAM, Atelierul Brâncuși

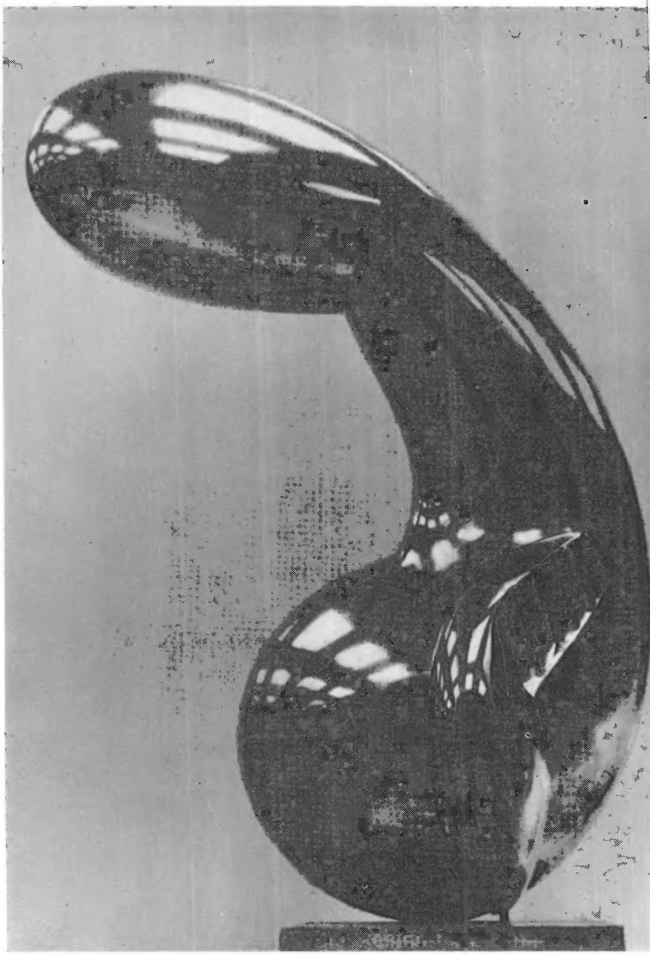
Nu apare în fotografii decît către sfîrșitul celui de al doilea război mondial; Arhivele SRGM.

95. Studiu pentru coloana sărutului
pierdut; gips; 1916-18
Datat în Giedion-Welcker, 1937, p. 108, bibl. 40, pl. 22, în Little Review, 1921, bibl. 54; fotografie datînd aproximativ din 1917. Deşi în reproducerea noastră figurează cu înălţimea aproximativă de 150 cm, prin extensiile din partea inferioară şi mai ales superioară lucrarea trebuie să fi atins înălţimea de circa 4 m. Altă Coloană *similară cu motivul circular schiţat numai, făcea parte din inventarul Atelierului artistului.*

Cat. 96

96. Prinţesa X
58,7; marmură, 1909-16. Universitate Nebraska; ex Quinn.
Achiziţionat în 1917 de John Quinn de la Modern Gallery N.Y. Lucrarea este de fapt numărul 54 de mai sus (1909) resculptată; Hamnett, 1932, p. 123–124, bibl. 43.

97. Prinţesa X
58,4 cm; bronz polisat; 1916
a. PMA, Colecţia Arensberg
b. MNAM, Atelierul Brâncuşi



Cat. 97

Expusă sub nr. 167 cu titlul Prințesa Bonaparte *la Society of Independent Artists New York, 10 aprilie – 6 mai cu ilustrația în catalog.*

98. Sculptură pentru orbi
28,9 cm; marmură; circa 1916. PMA, Colecția Arensberg; ex Quinn

„Lucrarea (132 mai jos) Începutul lumii *e posterioară* Sculpturii pentru orbi... *care (cred) a fost expusă la Independenți, la New York în jurul anilor 1917"; declarația lui H.P. Roché, de la d-na Roché, Meudon.*

99. Vrăjitoarea
100 cm; lemn; 1916-24; ins: C Brancusi Paris 1916.SRGM.
Neterminată în momentul cînd a fost fotografiată cu Cocoșul *nr. 151 mai jos, 1924. Donația Brâncuși MNAM.*

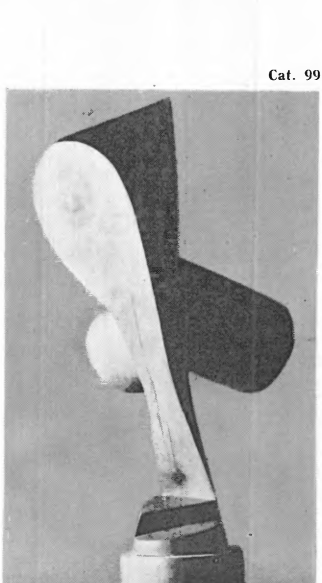
100. Tors de băiat
48,3 cm; lemn 1917-22; ins: CB (într-un cerc de trei ori) PMA, Colecția Arensberg; ex Quinn
Începută în jurul anilor 1917: prin inscripția nr. 101 a. mai jos. Terminat în 1922. Datat 1922 și cu nr. 11 în Brummer, 1926, bibl. 14; deasemeni „abia terminat" într-o scrisoare a lui H.P. Roché către John Quinn. 14 ianuarie 1923 (Quinn, bibl. 99).

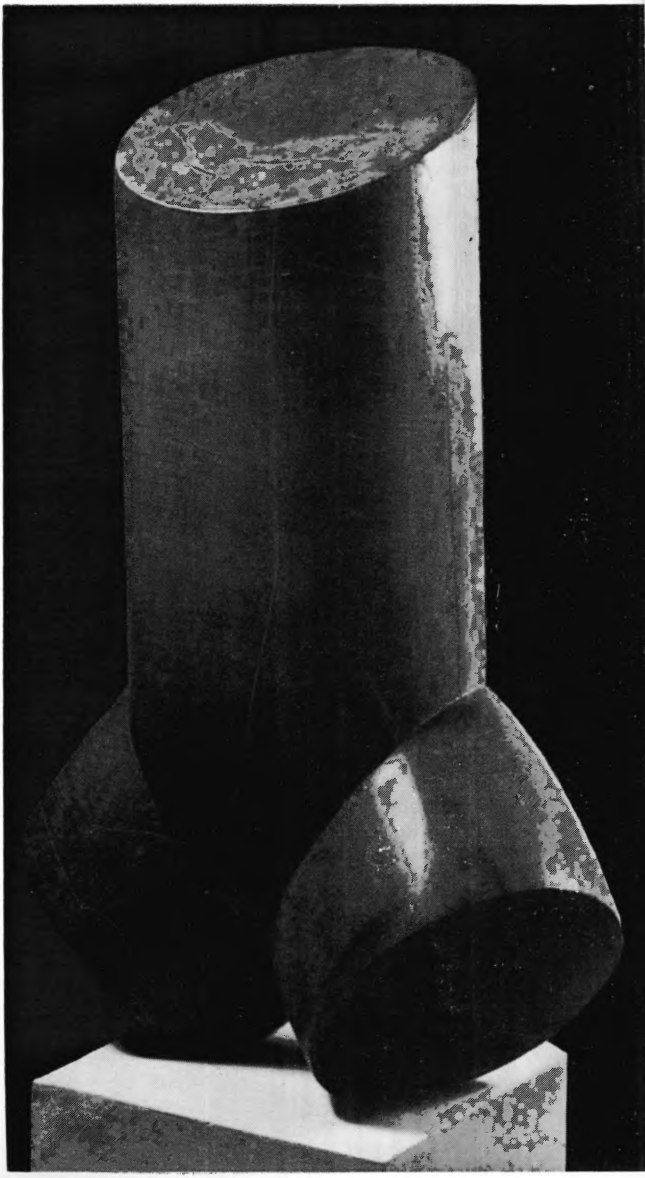
101. Tors de băiat
bronz polisat
a. Cleveland Museum of Art; 46,3 cm; 1917; ins: C Brancusi PARIS 1917
b. Joseph H. Hirshhorn, New York; ex Roché, 45,7 cm 1924; ins: C. BRANCUSI PARIS 1924
E foarte probabil ca exemplarul a. să fi fost executat în 1924, în ciuda inscripției 1917 care, după părerea noastră, indică data concepției.

102. O muză
49,9 cm; bronz polisat; 1917; ins: C Brancuşi Museum o Fine Arts, Houston; ex Quinn.
Titlul ar trebui să fie Muza; *vezi nr. 104 mai jos. Achiziționat la începutul lui 1918 de Quinn.*

103. O muză
49,5 cm; bronz polisat; 1918; ins: C.Brancuşi. Port-

Cat. 99





Cat, 100

land Art Museum; ex Lewis

D-ra S. Lewis a achiziționat lucrarea în 1924 la New York unde o văzuse pentru prima oară în 1923; Portland Art Association 1959, bibl. 70.

104. O muză

17 țoli 3/8; bronz polisat; 1917 (?); ins: C.BRÂNCUSI. Colecția Herbert și Nannette Rothschild, Ossining, New York.

Achiziționată în 1952 de familia Rothschild, Brâncuși insistînd atunci asupra faptului că titlul lucrării era O Muză.

105. Adam

88,6 cm; lemn; 1921. SRGM

Separat dintr-o lucrare mai înaltă

106. Himeră

3 secțiuni, 152, 3 cm; stejar 1915-18; ins: [C.Bran]? cusi. PMA, Colecția Arensberg ex Quinn.

O fotografie aflată în Fondul Brâncuși MNAM e datată 1915 de mîna artistului. El a trimis lui Quinn o fotografie a operei, probabil într-un stadiu nefinisat, în 27 decembrie 1917; (scrisoare la Quinn bibl. 99). Lucrarea e datată 1918 figurînd la nr. 9 în Brummer, 1925, bibl. 14.

107. Proiect arhitectonic

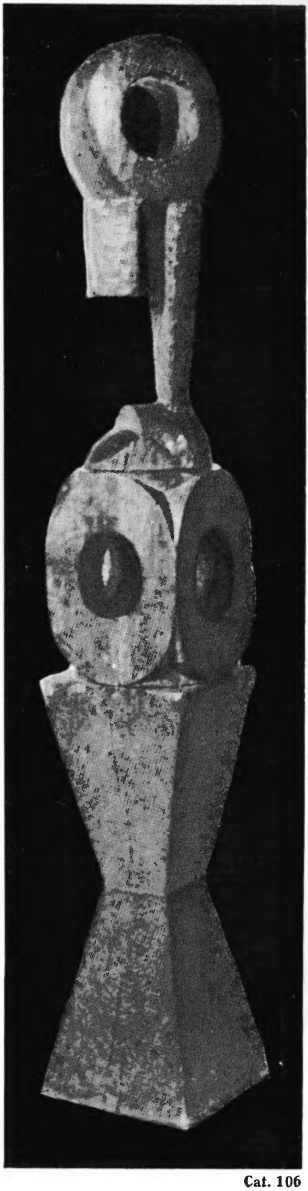
96 cm; lemn; 1918, MNAM, Atelierul Brâncuși

Datat în Zervos, 1957, p. 64, bibl. 90. Lucrarea a fost desmembrată și risipită de sculptor. Fotografia, pînă în prezent inedită, de la Brezianu.

108. Coloana fără sfîrșit

203,2 × 25,4 × 24,5 cm; stejar; 1918; ins: CB (într-un cerc) Mary Sisler, Palm Beach, Florida; ex Quinn

Datată și înregistrată cu nr. 3 la Brummer, 1926, bibl. 14. pl. 7, în Little Review, *1921, bibl. 54; fotografie din 1920. Refăcută la începutul lui 1928.*



Cat. 106

109. Cupa
15 × 28 × 24,7 cm; lemn; circa 1917. MNAM, Atelierul Brancuşi

Presupunem aici că precede nr. 110 de mai jos. Lucrarea a fost trimisă în dar lui John Quinn; scrisoarea lui Brâncuşi către Quinn, 7 decembrie 1920; în Quinn, bibl. 99.

110. Cupa II
18,7 × 36,3 × 29,6 cm; lemn; 1917-18. MNAM, Atelierul Brâncuşi.

Într-o fotografie luată probabil la sfîrşitul lui 1917 apare neterminată; Little Review, *1921, pl. 21. bibl. 54.*

Cat. 110

111. Cupa III
25 × 53,1 × 44 cm; lemn; după 1925 (?), MNAM, Atelierul Brâncuşi

112. Cupa IV
27,5 × 49,7 × 42 cm; lemn; cca 1923. MNAM, Atelierul Brâncuşi.

Fotografie de Steichen, 1925, vezi fotografia frontispiciului ediţiei americane; deasemeni, fotografia n° En 1211, Archives du Musée d'Art Moderne, Paris, unde apare împreună cu Pasărea în văzduh, *1923, nr. 146.*

113. Micuța franțuzoaică
124,5 cm; lemn 1914-18 ins: C.Brâncuși; SRGM; ex Dreier

Pentru datarea 1914 vezi Geist, 1969, p. 67 bibl. 94. Pentru 1918; lucrarea neterminată în decembrie 1917; Geist, 1969, ilus. p. 92, bibl. 94.

„Miss Dreier tocmai a adus o lucrare în lemn de Brâncuși" (H.P. Roché către John Quinn în scrisoarea din 27 ianuarie 1920; Quinn, bibl. 73).

114. Micuța franțuzoaică
cca 109 cm; distrusă, lemn; 1919-20.

Apare într-o fotografie de la începutul anilor '20. Little Review, *1921, pl. 6, bibl. 54. Apare într-un stadiu ulterior, tot* în Little Review, *pl. 7. În 1923 exista în formă completă;* This Quarter, *1925, pl. 26, bibl. 84. Poartă titlul* Platon *în* This Quarter, pl. 22. *Vezi nr. 45 mai sus.*

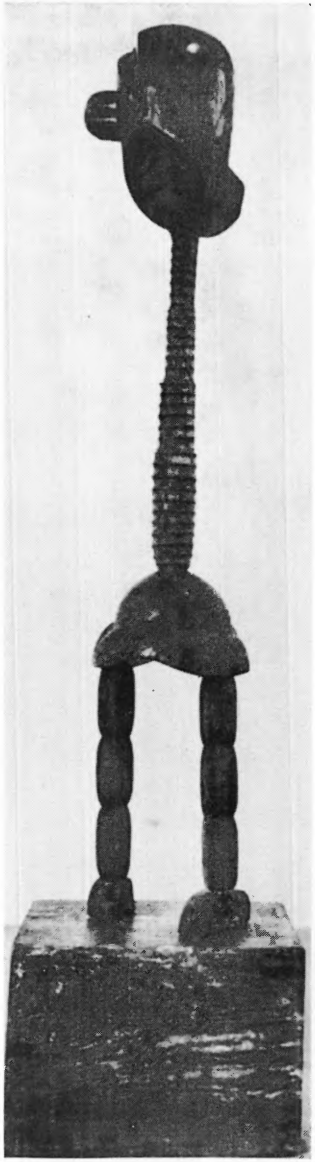
115. Tors de tînără femeie
32,7 cm; onix; 1918. ins: C. BRANCUSI. D-na Denise Roché, Meudon; ex Quinn

Datat și înregistrat la nr. 12 în Brummer, 1926, bibl. 14.

116. Pasăre galbenă
92,4 cm; marmură galbenă; 1919. ins: C Brancusi; Yale University Art Gallery; ex Dreier; ex Quinn

O fotografie a lucrării datată 1919 de Brâncuși; Fondul Brâncuși MNAM. Expusă la Salon des Indépendants, Paris, 28 ianuarie — 29 februarie 1920. H.P. Roché către John Quinn, scrisoarea din 1 februarie 1920, în Quinn bibl. 73. Probabil terminată după nr. 117 de mai jos: Spear, 1969, p. 115. bibl. 101.

117. Pasărea de aur
96,6 cm, bronz polisat; 1919; ins: CB Arts Club of Chicago; ex Quinn.



Cat. 113

Datată şi înregistrată nr. 20 în Brummer, 1926, bibl. 14.

118. Pasărea de aur
96 cm; bronz polisat; 1919; ins: C Brancusi, Minneapolis Institute of Arts; ex Pitney.

119. Domnişoara Pogany II
44,2 cm; marmură cu nervuri; 1919; ins: C

Cat. 119

Brâncuşi. Familia James Alsdorf, Winnetka, Illinois; ex Ault; ex Quinn.

Datată şi înregistrată cu nr. 24 în Brummer, 1926, bibl. 14. Expusă la Salon des Indépendants, 1920, ianuarie. Vezi nr. 118 mai sus.

120. Domnişoara Pogany II

43,2 cm; bronz polisat

a. Albright Knox Art Gallery Buffalo; ex Quinn, 1920; ins: C. Brâncuşi (şi, pe bază) 1920.

b. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; ex Bittencourt; ex 1920; ins: C.Brancusi 1920.

c. Miss Katherine Ordway, N.Y. 1925, ins: C.Brâncuşi.

d. Norton Gallery, West Palm Beach; 1925; ins: MLLE POGANY PAR C. Brâncuşi PARIS—1925.

Numărul 120 c. achiziţionat de la sculptor în jurul anului 1925.

121. Nou născutul II

26 cm; marmură; cca 1920. Moderna Museet Stockholm; ex Maré.

Achiziţionat de la sculptor la începutul anilor '20. Nu apare în nici o fotografie anterioară anului 1920.

122. Nou născutul II

a. MNAM, Atelierul Brâncuşi; 25 cm; oţel inoxidabil pe disc de metal polisat de 45 cm diametru; cca 1928.

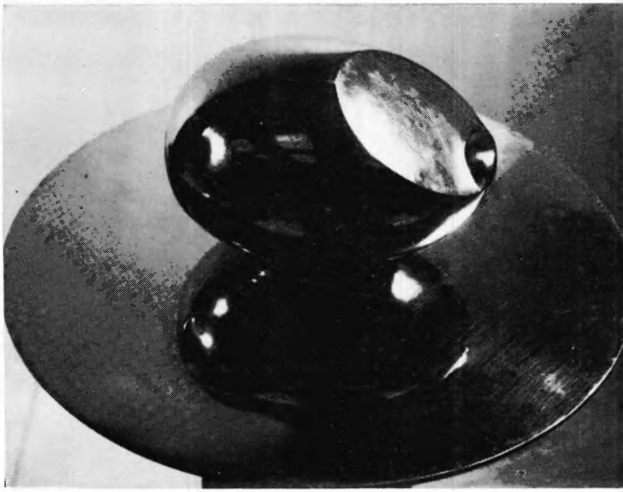
b. MNAM, Atelierul Brâncuşi, 24,9 cm; bronz polisat pe disc de metal polisat, cu diametrul de 50 cm; 1925

Numărul 122 b. e datat şi ilustrat în Vitrac, 1929, p. 393, bibl. 102.

123. Coloana fără sfîrşit I

410 × 24,8 × 24,8 cm; lemn; anterior lui 1928; MNAM atelierul Brâncuşi

Din două bucăţi. Bucata mai mare a figurat la Brummer Gallery, New York, 1933—34.



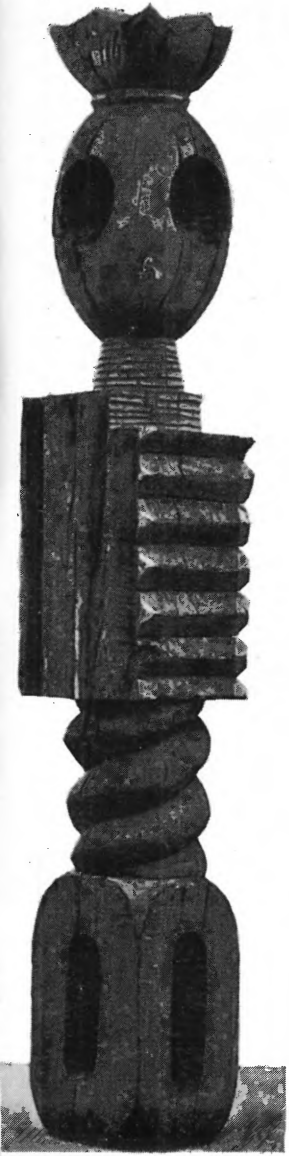
Cat. 122

124. Coloana fără sfîrşit II
lucrare dispărută; lemn; cca 1928.
Ca numărul 123 mai sus; ilus. 2, în Giedion-Welcker, 1959, p. 42 bibl. 41.

125. Coloana fără sfîrşit III
300 × 30 × 30 cm; lemn; anterior lui 1925. MNAM Atelierul Brâncuşi
Donaţia Brâncuşi; apare într-o fotografie din 1925, Fondul Brâncuşi MNAM. Expus la Brummer Gallery, New York 1933–34.

126. Coloana fără sfîrşit IV
724 × 36,8 × 34 cm; lemn; 1920. MNAM, Atelierul Brâncuşi; ex Steichen
Dimensiunile indicate aici sînt ale originalului înălţat în grădina lui Steichen la Voulangis. În prezent înălţimea este 557,5 cm, din două bucăţi, partea mai mare e cea expusă la Brummer Gallery N.Y. în 1933–34.

127. Regele regilor
300 cm; stejar; începutul anilor '30. SRGM
Lucrarea este greu de datat cu precizie; cele mai timpurii fotografii în



Cat. 127

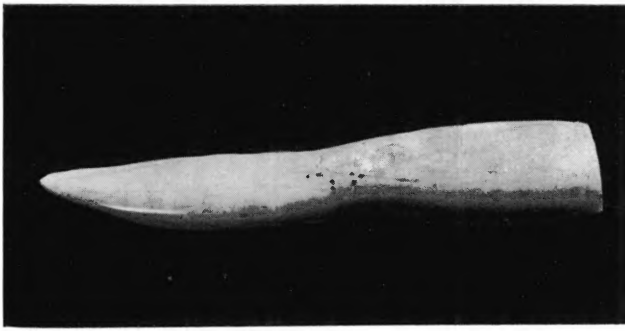
care apare lucrarea datează de după al doilea război mondial. În Giedion-Welcker, 1959, p. 63, bibl. 41, e datată 1938. Titlul este o aluzie probabilă la Gingis Han. La un moment e menționată de Brâncuși sub titlul de Spiritul lui Budha. *C.Antonovici a degrosat în 1949 unele părți din extremitatea superioară a sculpturii; Brâncuși spunea pe atunci „nu-i niciodată terminată" (Comunicare C. Antonovici, New York).*

128. Plantă exotică
45 cm, lemn pe bază de piatră; (47,5 cm); 1920; MNAM, Atelierul Brâncuși

Datat în This Quarter, *1925, bibl. 84.*

129. Vas
30,5 cm; lemn; sfîrșitul anilor '30. MNAM, Atelierul Brâncuși.

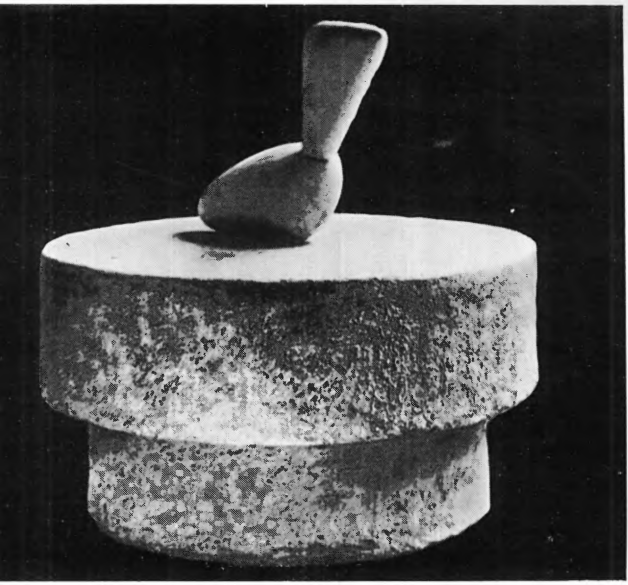
Nu apare în nici o fotografie anterior celui de al doilea război mondial.



Cat. 130

130. O mînă
30,5 cm; marmură galbenă; 1920; ins: C.Brâncuși à John Quinn Paris 1920 (și) BRANCUSI a ME HARE NEW YORK 1926 Fogg Art Museum Cambridge

131. Leda
53,4 cm; marmură; 1920; AIC; ex Dreier



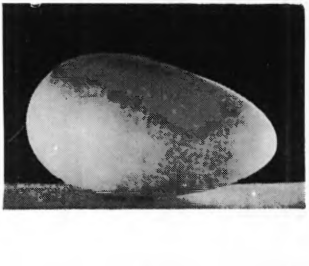
Cat. 131

Pl. 14 în Little Review, *1921, bibl. 54. Datat 1920 în expoziţia „Cubism and Abstract Art", MOMA 1936.*

132. Începutul lumii
30,5 cm; marmură pe disc de metal polisat; 1920; ins: CB (într-un cerc) James Clark Dallas; ex Roché

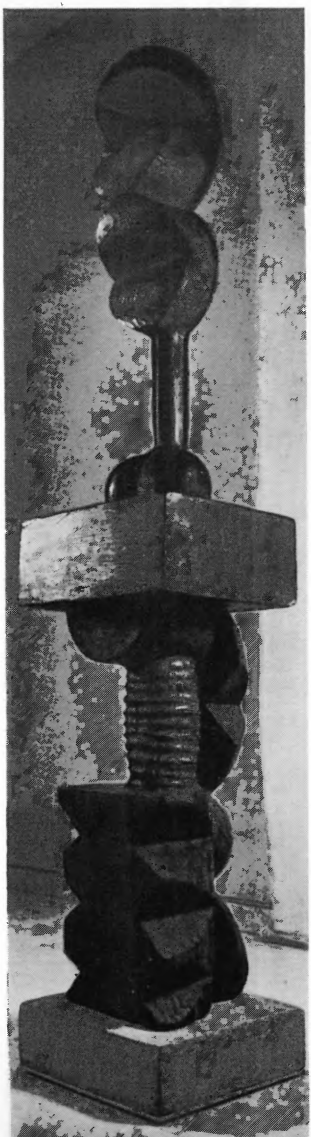
Ezra Pound discută „Oul", în Pound, 1921 p. 5, bibl. 71. Roché într-o declaraţie citată la nr. 98 mai sus, vorbeşte de această operă achiziţionată de la Quinn datînd-o 1924 · dar Quinn a murit în 1924 şi ultima sa achiziţie de la sculptor a fost făcută în 1923.

Cat. 132



133. Pasăre
90,2 cm; marmură bleu-gris; începutul anilor '40 —1952. ins: C Brâncuşi Alain de Gunzburg, Paris; ex Y. Penteado.

Opera a fost terminată puţin timp înainte de achiziţia ei, direct de la



Cat. 134

sculptor în 1952. E o versiune a Păsării galbene, *nr. 116 mai sus.*

134. Adam și Eva
239,4 cm; stejar, alun și tei; 1916-1921; ins: CB (de trei ori) SRGM; ex Quinn

Datat 1921 în Brummer, 1926, bibl. 14.; Eva *începută în 1916; pentru* Adam *vezi nr. 5 mai sus. Achiziționat de Quinn.*

135. Sărutul
36,5 cm; piatră brună; 1923-25; ins; C Brâncusi PARIS 1925-34. MNAM, Atelierul Brâncuși

Figurează într-o fotografie datînd 1923, Fondul Brâncuși MNAM. Inscripția „34" se referă la înregistrarea pe lista Brummer, 1933–34, bibl. 15.

136. Sărutul
59,5 cm; piatră gri cu inele de fier; cca 1919. MNAM, Atelierul Brâncuși

Apare într-o fotografie luată în 1920. Fondul Brâncuși MNAM.

137. Copil adormit
18,8 cm; piatră albă; începutul anilor '20 (?); MNAM, Atelierul Brâncuși.

138. Copil adormit
19,8 cm; piatră neagră; începutul anilor '20 (?); MNAM, Atelierul Brâncuși.

139. Tors de fată
32,7 cm; onix; 1922; ins: CB (într-un cerc). Fogg Art Museum Cambridge Massachusetts; ex Orswell; ex Quinn

Achiziționată de John Quinn în 1922. Datată și înregistrată cu nr. 21 în Brummer, 1926, bibl. 14.

140. Tors de fată II
32,5 cm; onix; 1922. PMA, Colecția Gallatin

Datat în așa fel încît să apară între numerele 139 de mai sus și 155 de mai jos.

141. Peşte
12,7 × 42,8 × 2,75 cm; marmură cu nervuri pe oglindă circulară cu diametru de 43 cm; 1922. PMA, Colecţia Arensberg; ex Quinn.
Datat şi înregistrat cu nr. 13 în Brummer, 1926, bibl. 14. Achiziţionat de John Quinn în 1923.

142. Studiu pentru pasărea în văzduh
112 cm; gips marmură; 1922. MNAM, donaţia Brâncuşi.
Ilus. împreună cu Adam şi Eva *1921 achiziţionat 1922 de Quinn în M.M. 1923, p. 28 bibl. 57. Dispersat de sculptor.*

143. Socrate
130, 2 cm; lemn; 1922; MOMA
Datat ca mai sus. Piciorul care s-a despicat a fost resculptat de C. Antonovici, New York.

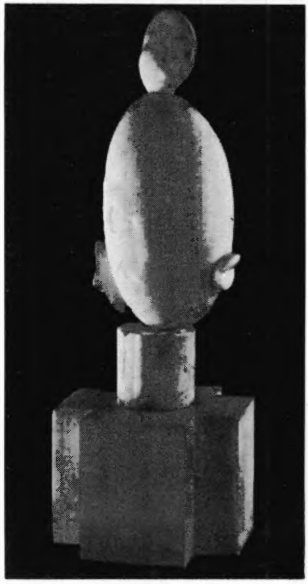
144. Tors de băiat
42, 7 cm; lemn; 1923; ins; 15 C. Brancus PARIS 1923; MNAM, Atelierul Brâncuşi
Inscripţia „15" reprezintă numărul de înregistrare la Brummer, 1933–34, bibl. 15.

145. Cap
30,5 cm; lemn; 1920-23; Yolanda Penteado Sao Paulo
Lucrarea reprezintă o parte înlăturată în 1923 sau mai tîrziu din Mica franţuzoaică II, *nr. 114 de mai sus.*

146. Pasăre în văzduh
128,6 cm; marmură; 1923; Doamna Wolfgang Schoenborn N.Y.; ex Marx; ex Quinn.
Expediată lui John Quinn în decembrie 1923. Scrisoarea lui Brâncuşi către Quinn, 18 decembrie 1923, la Quinn, bibl. 99.

147. Peşte
12,7 × 42,9 × 2,9 cm; bronz polisat; 1924; ins:

Cat. 149



Cat. 150

N.1 C. BRÂNCUŞI—PARIS—1924. Familia James W.Alsdorf, Winnetka Illinois; ex H.Rodman; ex Rumsey.

148. Începutul lumii
28,6 cm; bronz polisat pe disc de metal polisat cu diametrul 50 cm; cca 1924. MNAM, Atelierul Brâncuşi.

149. Negresa albă
37,75 cm; marmură cu nervuri; 1923; PMA, Colecţia Arensberg.
Apare într-o fotografie împreună cu Tors de băiat *nr. 100 achiziţionată de John Quinn în 1923; fotografiile în Fondul Brâncuşi MNAM.*

150. Pasăre în văzduh
127,25 cm; bronz polisat; 1924; ins: C Brancusi. PMA, Colecţia, Arensberg.
Derivă din 146 de mai sus. Aparent terminat după 154 de mai jos; Spear, 1969, p. 115, bibl. 101.

151. Cocoşul
91,8 cm; nuc; 1924; ins: A AUDREY CHADWICK. C. BRANCUSI PARIS. MOMA
Datat şi înregistrat cu nr. 28 la Brummer, 1926, bibl. 14.

152. Cocoşul I
254,8 × 30 × 57 cm; gips; 1924. MNAM, Atelierul Brâncuşi.
Datat şi înregistrat cu nr. 10 în „13 Beeldhouwers uit Parijs", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1948.

153. Cocoşul II
365,8 × 47 × 80 cm; gips; 1930; MNAM, Atelierul Brâncuşi.
Datat prin declaraţia lui J. Hérold, Paris; Waldberg, 1961, p. 4, bibl. 87.

154. Pasăre în văzduh
116,2 cm; marmură galbenă; 1923-24;

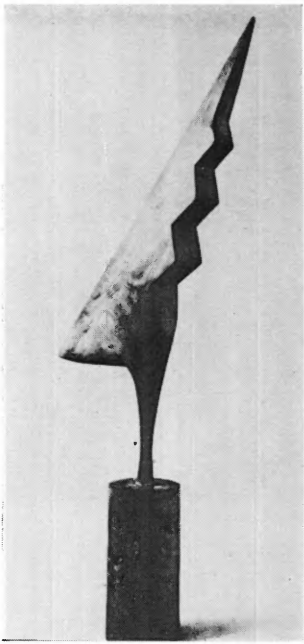
ins: C Brancusi. PMA, Colecţia Arensberg; ex Hare
Văzută în atelierul lui Brâncuşi în 1923. Wilson, 1923, bibl. 89. După nr. 146 de mai sus, Brâncuşi „a lucrat un an la conceperea şi executarea" piciorului acestei lucrări; Roché, 1957, p. 16, bibl. 77. Piciorul a fost rupt şi reparat între timp deşi era intact la momentul cînd a fost expus la Wildenstein Galleries, New York, 26 ianuarie — 17 februarie 1926.

155. Tors de fată III
26,4 cm; onix; 1925. MNAM, Atelierul Brâncuşi
Expus la „Exhibition of Tri-National Art", Londra, octombrie 1925.

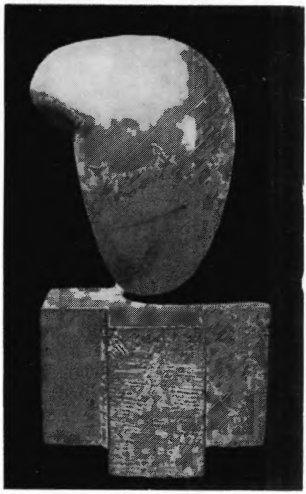
156. Cap de femeie
28,3 cm; marmură; 1910—1925; ins; 53 B C. Brancusi PARIS 1925; Norton Simon Museum of Art Inc, Fullerton, California; ex. Levin
Lucrarea reprezintă sigur o resculptare a Danaidei *nr. 60 de mai sus. Inscripţia „53 B" se referă la Brummer, 1933, bibl. 15, unde figurează la „52 Studiu — (marmură)".*

157. Eileen
28,7 cm; piatră albă; circa 1923. MNAM, Atelierul Brâncuşi.
În 1948 sculptorul spunea d-nei C. Coggeshall, New York, că lucrarea e un portret al prietenei sale Eileen Lane. Se presupune de noi că lucrarea datează din jurul anului 1922, anul cînd s-au cunoscut. În Brummer, 1933—34, bibl. 15, figurează la nr. 51.

158. Leda
54 cm; bronz polisat pe disc de metal polisat pe diametrul de 93 cm; 1925. Turnătoria executată de Alexis Rudier; MNAM, Atelierul Brâncuşi.
Datată şi înregistrată cu nr. 4 la expoziţia „Arta franceză contemporană", Moscova, mai-iunie 1928. Expus cu nr. 303 la Salon des Tuileries, iunie 1927.



Cat. 151



Cat. 157

159. Căpetenia
51,2 cm; lemn şi fier; 1924-25; ins: C Brancusi PARIS, Phyllis Lambert, Chicago; ex Behrman
Ilus. în stadiu neterminat la data 1924 în This Quarter, *1925, bibl. 84. Datat 1925 şi înregistrat cu nr. 25 la Brummer, 1926, bibl. 14. Inscripţia „18" se referă la înregistrarea lucrării în Brummer, 1933—34, bibl. 15.*

160. Portretul lui Nancy Cunard
54,3 cm; lemn; 1925-1927, Col. d-na Marcel Duchamp, N.Y.
Datată prin inscripţia de pe versiunea în gips, la MNAM „1925—1928"; comunicarea d-nei Duchamp. Această versiune în gips de 56,5 cm. este de altfel un studiu pentru bronzul înregistrat cu nr. 181 mai jos. Reiese dintr-o fotografie, cu legendă, a lucrării că aceasta era gata în 1927 (vezi „Courtesy Brummer Gallery"); Benson, 1935, p. 299.

161. Păsăruica
40,35 cm; marmură colorată; 1925; ins: C. Brancusi PARIS 1925. Norton Simon Museum of Art, Inc., Fullerton, California; ex Ingersoll.

162. Pasăre în văzduh
134 cm; marmură cenuşie; 1925-31; Kunsthaus Zürich
Datat 1931 în Spear, 1969, p. 92, bibl. 101. Presupunem aici că a fost începută în jurul anului 1925; Geist, 1970, p. 82, bibl. 95.

163. Pasăre în văzduh
180,4 cm; marmură; 1925. National Gallery of Art Washington D.C.; ex Meyer
Datată şi înregistrată cu nr. 30 la Brummer, 1926, bibl. 14. Ilus. în Zorach (martie) 1926, bibl. 91. Vezi de asemenea frontispiciul ediţiei americane.

164. Sculptură pentru orbi
17,5 × 32,3 × 24 cm; onix;

1925. MNAM, Atelierul Brâncuşi.

La Salon des Indépendants, 20 martie — 2 mai 1926, figurează o singură lucrare de Brâncuşi: „450 Muse endormie (sculpture pour aveugles) (albâtre). "Dar Brâncuşi călătorea între 13 ianuarie şi 13 martie 1926 (vezi apendice III); de unde data 1925. Apare în stadiu nefinisat în atelier, în fotografia lui Steichen (vezi frontispiciul ediţiei americane).

165. Pasăre în văzduh

189 cm; marmură; 1930; colecţie particulară, New Jersey; ex Rockefeller; ex Ault.

Reprodus şi datat în Fierens, 1933, pl. 22, bibl. 93; vezi deasemeni Geist, 1970, p. 82, bibl. 95.

166. Pasăre în văzduh

135,3 cm; bronz polisat; 1926; ins: BRANCUSI PARIS 1926. Colecţia d-na Edward Steichen, Connecticut

Opera a fost turnată în 1926 „prin luna iulie" la Paris; răspuns dat de Brâncuşi la al patrulea interogatoriu, 21 noiembrie 1927, Paris; în dosarul Tribunalului vamal al Statelor Unite, Div. a III-a, protestul 209109 — G 1927—1928.

167. Negresa blondă

38,4 cm; bronz polisat; 1926

a. Doamna Adele Maremont Horner, Scottsdale, Arizona; ex Gourgaud; ins: BRANCUŞI PARIS-1926

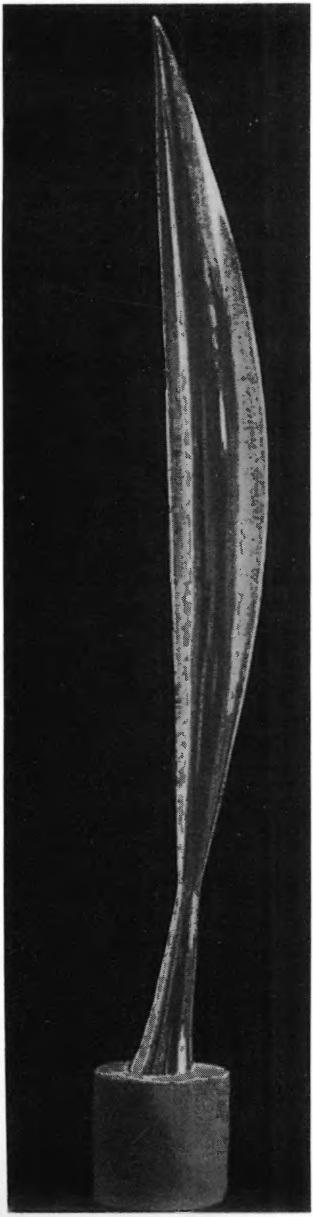
b. San Francisco Museum of Art; ex Haas; ex Meyer; ins: Brancusi Paris 1926.

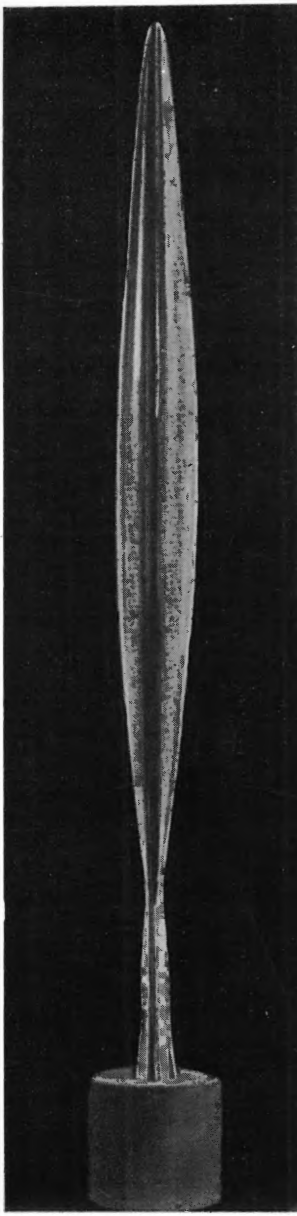
c. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg; ex O.Penteado. ins: C. BRANCUSI PARIS 1926

168. Peşte

Bronz polisat pe disc de metal polisat.

a. Dna Samuel Bronf-





man, Montreal; ex Maitland. 12,6 × 42,2 × 3 cm; 1926; ins: C. BRANCUSI PARIS 1926 (pe disc)
b. E. John Power, Londra; ex Ault; 12,7 cm înălțime pe 40, 7 lungime; cca 1926.
c. Sidney Janis Gallery, New York, 12,6 × 42,2 × × 3 cm. Cca 1926.
d. Museum of Fine Arts, Boston; ex Ede; 12,7 × × 42 × 3 cm; 1924-26; ins: C BRANCUSI-PARIS 1924

Aceste lucrări sînt datate 1926 presupunîndu-se că au fost instalate pe discurile de oțel cromat în cursul acelui an.

169. Pasăre în văzduh
184,2 cm; bronz polisat; 1927; ins: C. BRANCUSI 1927.
Taft B.Schreiber, Beverly Hills, California; ex Rubinstein.

170. Pasăre în văzduh
136,5 cm; bronz polisat; 1927 Philipe de Rothschild, Pauillac.

La interogatoriul din 21 noiembrie 1927 (vezi n. 166 mai sus) sculptorul declara că lucra la prima replică după acea lucrare.

171. Pasăre în văzduh
137,2 cm; bronz polisat; 1928 MOMA

Înregistrat în lista Păsărilor *(Spear, 1969, p. 115. bibl. 101) după nr. 170 de mai sus, o lucrare încă neterminată la 21 noiembrie 1927.*

172. Păsăruica
39,7 cm; bronz polisat; 1928; ins: C.Brancusi PARIS 1928. MOMA, donația familiei William A.M.Burden, N.Y., sub clauza unui avantaj viager.

173. Negresa albă II
40,6 cm; marmură; 1928; ins: C.Brancusi 1928 (pe cilindru).
AIC; ex Rubinstein.

←

Cat. 170, 171

Cat. 173

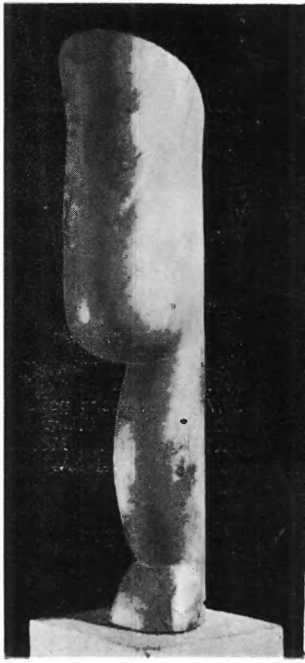
174. Păsăruica mare
63,5 cm; marmură colorată; 1929; MNAM, Atelierul Brâncuşi.

A figurat în cadrul celei de a doua „Exposition Internationale de la Sculpture", Galerie Georges Bernheim, Paris, aprilie 1929.

175. Portretul doamnei Eugene Meyer Jr.
133,7 cm; cu baza 228,7 cm; marmură neagră; 1930; National Gallery of Art, Washington, D.C.; ex Meyer.

Datarea făcută în 1964 prin declaraţia doamnei Meyer: sculptura a fost terminată un an după portretul aceleiaşi, executat de Despiau 1929. La Salon des Tuileries, iunie 1933, figurează; „345 Mme

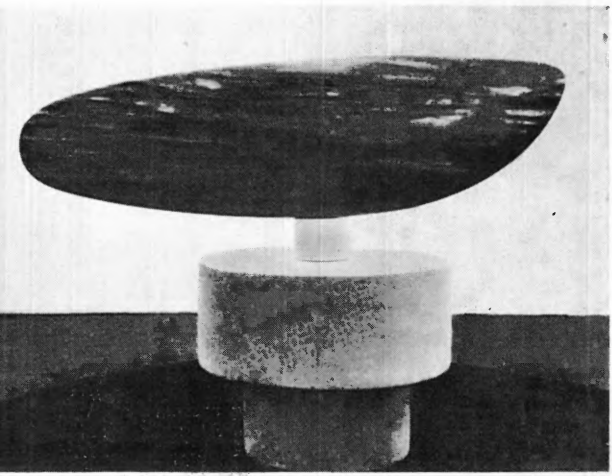
Cat. 176



Eugène Meyer, Jeune. În Brummer, 1933—34, nr. 2., bibl. 15.

176. Studiu pentru portretul doamnei Meyer
83,8 cm; lemn; 1916-cca 1930; ins: 17 C BRANCUSI PARIS 1916. MNAM, Atelierul Brâncuşi

În stare nefinisată, lucrarea apare în This Quarter, *1925, bibl. 81. Deasemeni pe frontispiciul ediţiei americane (fotografia lui Steichen) în spatele capului artistului. În 1948, sculptorul mărturisea doamnei C. Coggeshall din New York că opera a fost terminată după cea înregistrată de noi la 175. Inscripţia „17" se referă la numărul de înregistrare la Brummer, 1933—34, bibl. 15, unde figurează sub titlul „Studiu".*



Cat. 177

177. Peşte
53,7 cm înălţime, 181 cm lungime; marmură bleugri; 1930. ins: C. Brancusi Paris 1930. MOMA

178. Animal nocturn
24,9 × 69,3 × 17,8 cm;

lemn; cca 1930. MNAM, Atelierul Brancuşi

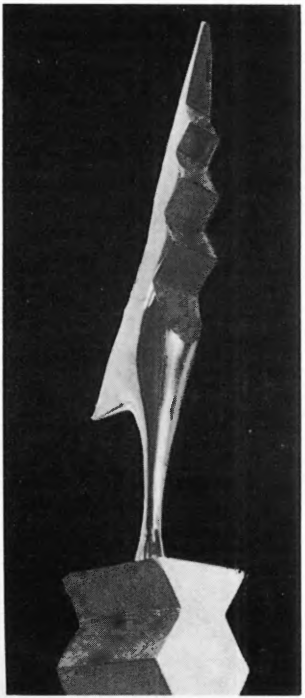
Înregistrat ca „40. Formă de lemn" la Brummer, 1933–34, bibl. 15. Sub titlul „Bête nocturne" la MNAM.

179. Formă de gips
36,5 × 69 × 34,4 cm; gips; 1930; ins: 20 B C.Brancusi Paris 1930. MNAM, donaţia Brâncuşi

Expus la Brummer Gallery, New York, noiembrie 1933, unde figurează sub titlul „20. Formă de gips".

180. Domnişoara Pogany III
45,1 cm; marmură; 1931; ins: C.Brancusi Paris 1931; PMA, Colecţia Arensberg.

Cat. 187



181. Portretul lui Nancy Cunard
55,2 cm; bronz polisat; 1928-32; ins: C.Brancusi [şi] PAR Brancusi Paris 1932. Domnul şi doamna Frederick Stafford, New York.

182. Negresa blondă II
40,3 cm; bronz polisat; 1933
a. MOMA; ex Goodwin; ins: C.Brâncusi 39 B Paris F 1933 (pe cilindru)
b. Doamna Barnett Malbin, Birmingham, Michigan, ins: C Brancusi (şi) Brancusi

La numărul 182 a. menţiunea „39B" se referă la numărul 39, Brummer, 1933–34, bibl. 15.

183. Domnişoara Pogany III
44,5 cm; bronz polisat; 1933.
a. MNAM, Atelierul Brâncuşi
b. Joseph Pulitzer Jr., St.Louis; ex Wintersteen; ins: BRANCUSI PARIS 1933

184. Coloana sărutului
300 cm; gips; circa

1930. MNAM. Atelierul Brâncuşi

Figurează la nr. 3, Brummer, 1933—34, bibl. 15, cu subtitlul „Parte dintr-un proiect pentru Templul dragostei".

184 a. Pasăre în văzduh

185,5 cm; bronz polisat; 1927-31; ins: BRANCUSI PARIS 1931; Norton Simon

Înregistrată în lista Păsărilor *lui Brâncuşi (Spear, 1969, p. 115, bibl. 101) imediat după nr. 169 de mai sus, 1927. Am presupus aici că lucrarea este o versiune a nr. 169, terminat şi semnat în 1931. Asemănarea cu nr. 165 din marmură, de mai sus, ar putea indica posibilitatea unei derivaţii din lucrarea în marmură.*

185. Pasăre în văzduh

184,2 cm; marmură; 1931-36; Maharani Usha Devi, Indore; ex Holkar

Lucrarea elaborată începînd cu 1931; Spear, 1969, p. 92, bibl. 101. Achiziţionat de Yeshwant Holkar, Maharajah de Indore în 1936; Spear, 1969 p. 96.

186. Pasăre în văzduh

194,3 cm; marmură neagră; 1931-36. Maharani Usga Devi, Indore; ex Holkar

Datat ca cea de mai sus.

187. Cocoşul

103,4 cm; bronz polisat; 1935; ins: C Brancusi 1935. MNAM

188. Foca

108,6 × 114 × 33 cm, marmură; 1936. SRGM

Datat în Giedion-Welcker, 1937, p. 104, bibl. 40. Figurează alternativ şi cu titlul Miracolul.

189. Studiu pentru coloana fără sfîrşit

603 × 61 × 61 cm; gips; cca 1930. MNAM, Atelierul Brâncuşi

Lucrarea a fost executată după o vizită făcută la Bucureşti în sept.—oct.

Cat. 188

1930, cînd Brâncuşi primeşte propunerea unei Coloane fără sfîrşit *de proporţii monumentale de ridicat în Capitala României; vezi Brezianu, 1964, bibl. 11.*

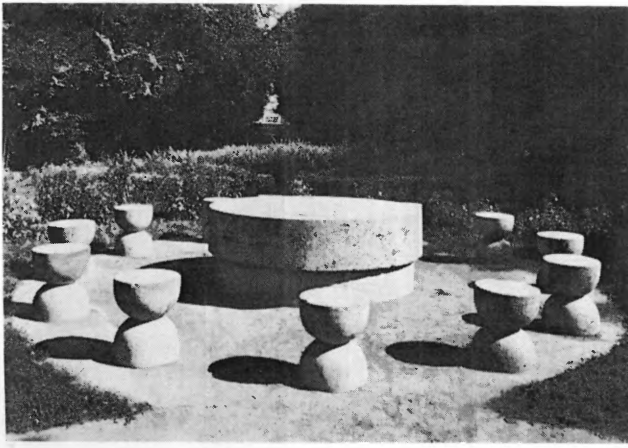
190. Model pentru coloana porţii sărutului
33,5 × 16,5 × 16,5 cm; piatră; 1937. Atelierul Brâncuşi. MNAM
Datat prin comparaţie cu numărul 191 mai jos, ale cărui coloane sînt turnate după acest model.

191. Model pentru poarta sărutului
53 cm; gips; 1935-37
O fotografie a modelului e datată 1935—37, cu siguranţă de către Brâncuşi însuşi, în Lewis, 1957, pl. 34, bibl. 96, Lintoul acestui model se află în colecţia Victoria Roşianu Bucureşti; coloanele la MARSR şi în colecţia Alexandru Istrati, Paris.

192. Masa
80 cm înălţime, 175 cm diametru; piatră; 1937-38. Tîrgu Jiu
Datat ca nr. 193 de mai jos.

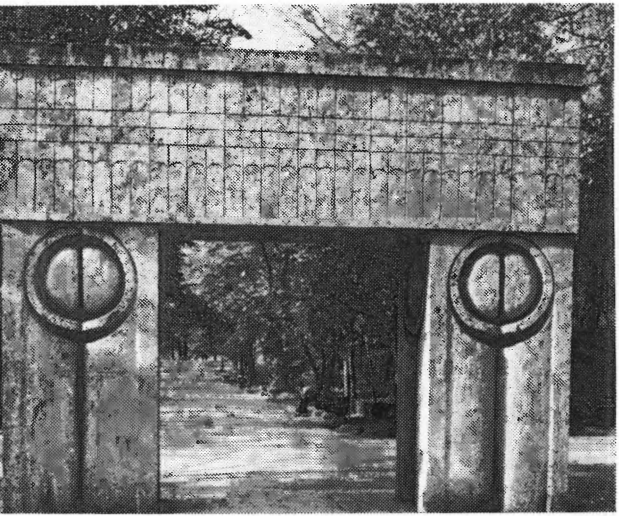
193. Masa tăcerii
masa: 80 cm înălţime, 215 cm diametrul; scau-

Cat. 193



nele: 55 cm înălțime, 45 cm diametru. Piatră 1937-38. Grădina publică Tîrgu Jiu

Datat de Mocioi, 1971, bibl. 97.



Cat. 194

194. Poarta sărutului
527 × 658 × 184 cm piatră: Grădina Publică Tîrgu Jiu

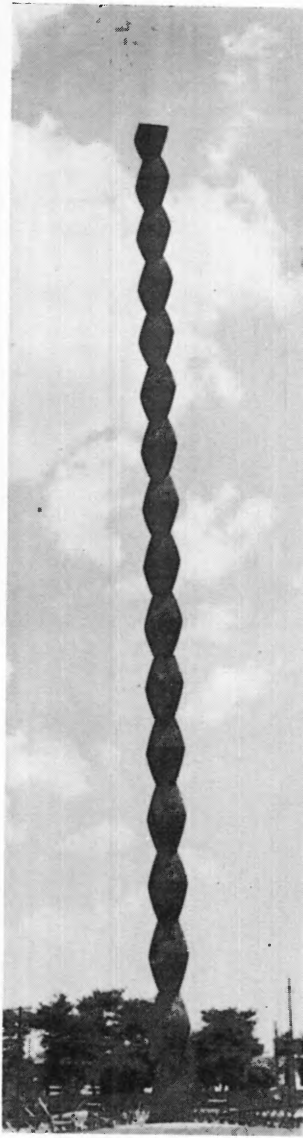
Datat de Alexandrescu, 1965, bibl. 1, precum și prin fotografiile reprezentînd lucrarea în curs de execuție; vezi Fondul Brâncuși MNAM.

195. Coloana fără sfîrșit
29,35 × 9 × 9 m; fontă alămită; 1937. Tîrgu Jiu.

Datat în Georgescu-Gorjan, 1964, bibl. 37.

196. Pasăre în văzduh
135,6 cm; bronz polisat; 1940. Fundația Peggy Guggenheim, Veneția

Datat prin declarația d-rei Guggenheim; Zervos, 1957, p. 89, bibl. 90.



Cat. 195

197. Pasăre în văzduh
182,9 cm, actualmente, cu puţin, mai redusă în înălţime; bronz polisat; circa 1941.MOMA donaţia dlui şi dnei William A.M. Burden, New York, sub clauza unui avantaj viager. S-a presupus aici că a fost terminată puţin înainte de nr. 198 mai jos.

198. Pasăre în văzduh
193,4 cm; bronz polisat; 1941. MNAM, Atelierul Brâncuşi

Datat prin declaraţia dnei C. Giedion-Welcker; Zervos, 1957, p. 88 bibl. 90. Apare într-o fotografie a atelierului datînd aproximativ din 1941; Lewis, 1957, pl. 3, bibl. 96, deasemeni la Seuphor, 1959, bibl. 100, supracopertă.

199. Foca II
111 cm; marmură bleu-gri; 1943

MNAM. Datat de MNAM care a achiziţionat lucrarea în 1947.

200. Ţestoasa
24,7 × 50,8 × 57,9 m; gips; circa 1943. MNAM, Atelierul Brâncuşi

Originalul, din lemn, a fost puternic avariat iar de curînd restaurat: ilus. în View, *1946, p. 17, bibl. 86.*

201. Ţestoasa zburătoare
Obiectul în sine: 31,8 × × 93 × 69 cm. Montat: 45,5 cm înălţime, cu variaţii; marmură; 1940-45. SRGM.

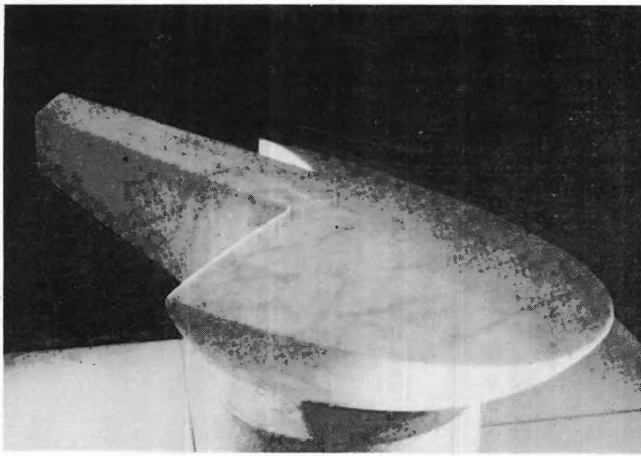
202. Piatră de hotar
184,8 × 40,5 × 30,5 cm; piatră; 1945, MNAM, Atelierul Brâncuşi

Datat prin articolul lui André Salmon despre Brâncuşi în Bénézit, 1949, p. 102, bibl. 5.

203. Cocoşul III
366,8 × 45 × 82,5 cm; gips; cca 1930. MNAM, Atelierul Brâncuşi

Cat. 199

La Brummer, 1933, sub nr. 48 (bibl. 15); piciorul a fost scurtat, pentru a permite introducerea lucrării în expoziția sus-menționată, iar ulterior refăcut.



Cat. 201

204. Cocoșul IV
479 × 57,5 × 100 cm; gips; 1949. MNAM Atelierul Brâncuși.
Dutat de C. Antonovici, New York, asistent al sculptorului.

ADAOSURI LA LISTA SCULPTURILOR

MULAJE ÎN GIPS

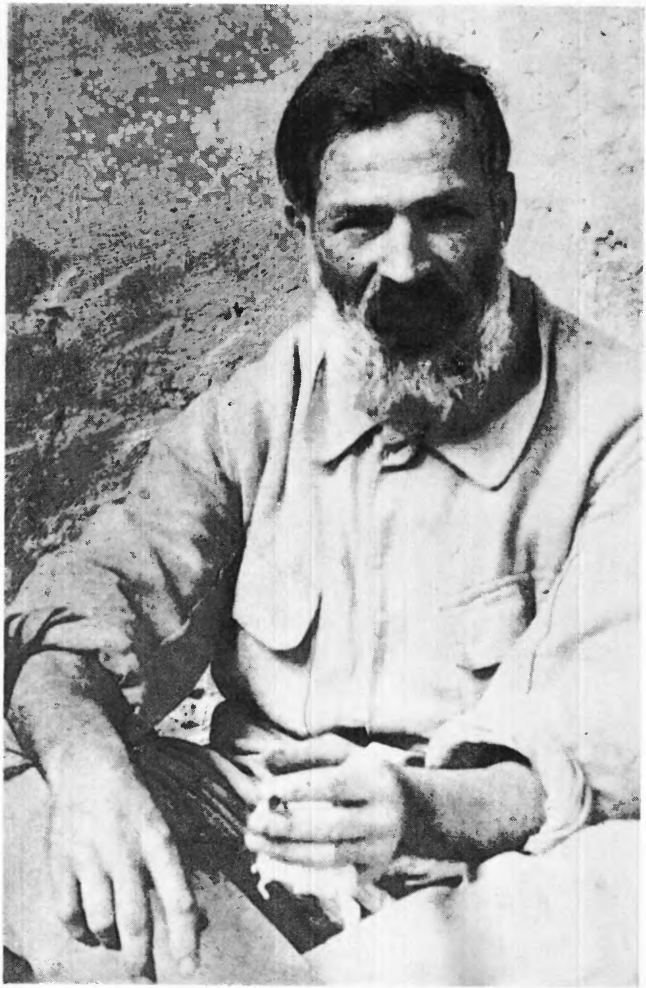
MNAM conservă cca 60 de mulaje în gips neînregistrate de noi aici. SĂRUTUL nr. 40, d-na Cecilia Cuțescu-Storck, București; PROMETEU nr. 62, d-na Zoe Cuclin, București; SUPLICIUL nr. 31, d-na Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București; SUPLICIUL II nr. 32, d-na Lucia Brandl, București; SĂRUTUL nr. 40, Kunsthalle, Hamburg; PROMETEU, mulaj în ciment cu tente aurii (nr.62); SĂRUTUL nr. 135 cu ușoare retușuri, 1950, dr.P.Atanasiu, Paris; TORS nr.51, Harold Diamond; O MUZĂ, două copii după nr. 66 SRGM; MUZA ADORMITĂ, versiune după nr. 56, colecția *Reader's Digest*; SĂRUTUL nr. 40, d-na J.D.Rockefeller, New York; SĂRUTUL nr. 40, A.J.Latner, Toronto (ex Farquhar).

LUCRĂRI PIERDUTE DUPĂ CARE NU MAI EXISTĂ FOTOGRAFII

PORTRETUL LUI GHEORGHE CHIȚU (1828-1897), lemn; două MEDALIOANE și cîteva alte obiecte neidentificate în bibl. 15; PORTRETUL LUI DAN, gips patinat, datînd din perioada de început a deceniului trei, ex Dan Stoenescu, New York; alte obiecte depășind probabil cifra de 20 care au figurat în expozițiile timpurii nu au putut fi identificate

OBIECTE CU STATUT INDOIELNIC

FIGURĂ ARHAICĂ (22 țoli și jumătate) piatră, AIC; Brâncuși văzînd o fotografie a acestei lucrări într-un album dedicat Expoziției sale din 1955 la SRGM a declarat lui James Johnson Sweeney, (pe atunci director al muzeului) că lucrarea nu-i aparține. VITELLIUS bronz, MAC; mulaj făcut de Muzeul Craiova în 1964 după gipsul original. RUGĂCIUNEA, mulaj în piatră, Cimitirul Dumbrava, Buzău; lucrare executată cu scopul de a înlocui originalul din bronz, conservat la MARS. RUGĂCIUNEA, bronz, Cimitirul Belu, București, copie executată în turnătoria Fondului Plastic în 1963. DOMNIȘOARA POGANY — două mulaje în bronz după nr. 74b, conservate la București; în mod sigur execuția nu a fost supravegheată de Brâncuși. În Geist, 1964, p.70, bibl. 33, am reprodus o operă cu statut îndoielnic din dorința de a o supune discuției; lucrarea rămîne sub semnul îndoielii.



CUPRINS

Nota editurii	7
Prefață la ediția română	9
Prefață la ediția americană	12
VIAȚA	20
SCULPTURA	31
REFLECȚII	128
Note	178
Apendice	183
Bibliografie	193
Catalogul sculpturilor lui Brâncuși	201

REDACTOR: MARIN MIHALACHE
TEHNOREDACTOR: D. ZAVARA

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 8,33; PLANȘE TIP. ÎNALT 30.
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.73.92;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7.
TIRAJ 6900+160.

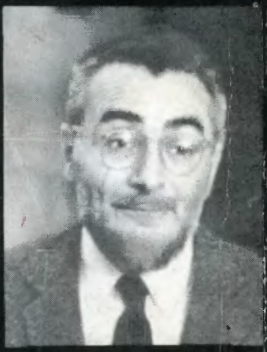
TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 1142
LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
STR. GR. ALEXANDRESCU NR. 89–97
BUCUREȘTI – REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

100

Biografii. Memorii. Eseuri.

brâncuși



Principala caracteristică a cărții este scrutarea creației lui Brâncuși, în secvență cronologică. Pentru Brâncuși stabilirea unei astfel de succesiuni devine aproape de la sine grăitoare. Ea ne relevă un artist de o impunătoare statură intelectuală, — lucru desigur intuit și sugerat încă mai de mult, dar nu și demonstrat pînă acum; ea scoate, pe de altă parte, la iveală un corp de lucrări definit, prin rețeaua relațiilor lui intrinseci, drept o riguroasă demonstrație a problemelor și problematicii sculpturii.

S. G.

Lei 14